Patrimônio
Arquivístico-Musical Mineiro
Vol. 6

Correalização

INSTITUTO CULTURAL
Sérgio Magnani

Realização



Patrocínio









Ministério da
Cultura



Governador do Estado de Minas Gerais
Antonio Anastasia

Vice-governador do Estado de Minas Gerais
Alberto Pinto Coelho

Secretária de Estado de Cultura
Eliane Parreiras

Secretária Adjunta de Estado de Cultura
Maria Olívia de Castro e Oliveira

Superintendente de Ação Cultural
Janaina Helena Cunha Melo

Patrimônio

Arquivístico-Musical Mineiro

Vol. 6

Gabriel Fernandes da Trindade

Obra completa

Governo de Minas Gerais
Secretaria de Estado de Cultura

Belo Horizonte | 2011

FICHA TÉCNICA

Produção Editorial
Roseli Raquel de Aguiar

Projeto gráfico
Hardy Design

Coordenação de Editoração Musical
Leonardo Martinelli

Equipe de Editoração Musical
Douglas Regis da Silva
Luciano Ramos Rossa

Pesquisa iconográfica – capa
Luís Augusto de Lima

Reprodução fotográfica – capa
Daniel Mansur

Gestão
Alexandra Abreu
Francescole Oliveira

Colaboração
Raul Abu-Jamra Costa
Antônio Ribeiro

INSTITUTO CULTURAL SÉRGIO MAGNANI

Diretor Presidente
Fábio Caldeira de Castro Silva

Diretor de Projetos Culturais
Leonardo Valle e Costa Beltrão

Diretora de Projetos Especiais
Rita de Cássia Cupertino

Diretora de Logística e Operações
Márcia Cristina de Almeida

Capa – Rua Direita vendo-se a Capela Imperial, Rio de Janeiro, c. 1823 (detalhe). Litogravura de *Engelmann & Cie*, Paris, 1835 sobre pintura de Johann Moritz Rugendas (Augsburgo, Alemanha, 1802 – Weilheim, Alemanha, 1858). In: RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Trad. Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998. 3. série; v. 8. (Coleção Reconquista do Brasil).

Impresso no Brasil / Printed in Brazil

Gabriel Fernandes da Trindade (1799/1800-1854) / coordenação Paulo Castagna. - Belo Horizonte : Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 2011. 330 p. : il. música ; 31 cm. (Patrimônio arquivístico-musical mineiro; 6).

Acompanha 1 CD-ROM
Inclui partituras e bibliografia
Texto bilíngüe: português/inglês.
ISBN: 978-85-99528-35-8

1- Trindade, Gabriel Fernandes da (1799/1800-1854) - Biografia. 2. Música - Minas Gerais - Séc.XVIII-XIX. I. Castagna, Paulo. II. Minas Gerais. Secretaria de Estado de Cultura. III. Série.

CDD- 780.98151
CDU- 769(815.1)

Bibliotecária responsável pela elaboração da ficha: Maria Aparecida Costa Duarte - CRB/6-1047 - Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa

Equipe de Pesquisa

Coordenação
Paulo Castagna

Pesquisa musicológica, edição e comentários
Marcelo Campos Hazan
Paulo Castagna
Anderson Rocha

Pesquisa litúrgica e arquivística
Aluízio José Viegas

Editoração musical
Leonardo Martinelli

Revisão
Marcelo Campos Hazan

English version
Marcelo Campos Hazan

Prefácio
Evguenia Roubina

Texto introdutório
Marcelo Campos Hazan

Abreviaturas

ACERVOS / ***DEPOSITORIES***

BPAJ [RISM P-La] Biblioteca do Palácio da Ajuda (Lisboa – Portugal)

BFRB Biblioteca da Fundação Robert Bosch (Gardiner – Alemanha)

BUFSM Biblioteca da Universidade Federal de Santa Maria (RS)

DIMAS/BNRJ

[RISM BR-Rn] Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro – RJ)

MIP Museu Imperial de Petrópolis (RJ)

OLS Orquestra Lira Sanjoanense (São João del-Rei – MG)

PUCRJ Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (RJ)

CATÁLOGOS / ***CATALOGUES***

CO- catálogo de obras não-temático / non-thematic catalogue

CT- catálogo temático / thematic catalogue

CO-DIMAS BIBLIOTECA NACIONAL. *Música no Rio de Janeiro imperial* [1]

CO-BFRB KOPPEL, Susanne (org.). *Biblioteca brasiliana da Robert Bosch GmbH* [2]

CO-JCM/HEH CATALOGO DA BIBLIOTHECA musical de J. C. Müller e H. E. Heinen [3]

CT-CO BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). *O ciclo do ouro* [4]

LOCALIZAÇÃO / ***LOCATION***

c. compasso / measure

t. tempo / beat

n. nota / note

SÉRIE EDITORIAL / ***EDITORIAL SERIES***

PAMM CASTAGNA, Paulo (coord.). *Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro* [5]

VOZES/INSTRUMENTOS / ***VOICES/INSTRUMENTS***

Pf piano

Pf (m.d.) piano (mão direita) / piano (right hand)

Pf (m.e.) piano (mão esquerda) / piano (left hand)

V voz / voice

Vln violino / violin

OUTROS / ***OTHERS***

fl. florescimento / *floruit*

gr. grafia / *hand/script*

---

1 BIBLIOTECA NACIONAL. *Música no Rio de Janeiro imperial, 1822-1870*. Exposição comemorativa do primeiro decênio da Seção de Música e Arquivo Sonoro. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Ministério da Educação e Cultura, 1962. 100p.

2 KOPPEL, Susanne (org.). *Biblioteca brasiliana da Robert Bosch GmbH:* catálogo; introdução do Prof. Dr. Hanno Beck; tradução da Dra. Rosemarie Erika Horch. Rio de Janeiro: Kosmos, 1992. 516p.

3 CATALOGO DA BIBLIOTHECA musical de J. C. Müller e H. E. Heinen fornecedores de musica de Sua Majestade Imperial. Rio de Janeiro: J. Villeneuve, 1837. 51p. Fac-símile em: MAGALDI, Cristina. Concert Life in Rio de Janeiro, 1837-1900. Los Angeles, 1994. Tese (Doutorado) em Musicologia. University of California. p.410-468.

4 BARBOSA, Elmer Corrêa (org.). *O ciclo do ouro*; o tempo e a música do barroco católico; catálogo de um arquivo de microfilmes; elementos para uma história da arte no Brasil; pesquisa Elmer C. Corrêa Barbosa; assessoria no trabalho de campo Adhemar Campos Filho, Aluízio José Viegas; catalogação das músicas do séc. XVIII Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: PUC, Funarte, Xerox, 1978 [na capa: 1979]. 454p.

5 CASTAGNA, Paulo (coord.). *Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro.* Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura, 2008/2011. 6v.



Mozart de Araújo

Índice

Agradecimentos

BELO HORIZONTE a Eleonora Santa Rosa e Júnia Maria de São Luiz Horta, que no início do trabalho para os volumes 4, 5 e 6 deste projeto eram, respectivamente, Secretária de Estado de Cultura de Minas Gerais e Superintendente de Ação Cultural da Secretaria de Estado de Cultura.

CAMPINAS a Juraci Beretta Rodrigues da Silva, funcionária do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas.

CHARLOTTE a Tom e Jane Culp.

DIAMANTINA ao Pe. Darlan Aparecido de Fátima Lima, Chanceler do Arcebispado e Diretor do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina; ao Pe. Paulo Nicolau, na época responsável pelo Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina; a Erildo Antônio Nascimento de Jesus, Diretor do Centro de Educação Integrada; a Joaquim Ribeiro Barbosa, ex-funcionário da Pia União do Pão de Santo Antônio; ao Diácono Wiver Rogério Silveira Rocha e à Da. Virgília do Carmo Oliveira, funcionários da Cúria Metropolitana; ao Major Edison Soares de Oliveira, regente da Banda Euterpe.

HAMBURGO a Janet Albright; à antiquária Susanne Koppel, organizadora do catálogo *Biblioteca Brasiliana da Robert Bosch GmbH.*

ITABIRA à Sra. Edwiges Maria Barbosa Silva Costa, responsável pelo acervo musical da Sociedade Musical Euterpe Itabirana.

LISBOA a Alberto Pacheco, pós-doutorando da Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

MARIANA ao Pe. Enzo dos Santos, responsável pelo Museu da Música de Mariana; a José Arnaldo Coêlho de Aguiar Lima, docente do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, ex-responsável pelo Arquivo Histórico Monsenhor Horta e a Marco Antonio Silveira, seu sucessor; à historiadora e paleógrafa Maria Teresa Gonçalves Pereira.

NITERÓI a Paulo Brand (1934-2004), ex-docente do Instituto Villa-Lobos e do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – *IN MEMORIAM.*

OURO PRETO a Rui Mourão, Diretor do Museu da Inconfidência; a Mary Ângela Biason, responsável pelo setor de Musicologia do Museu da Inconfidência; a Suely Maria Perucci Esteves, funcionária do Museu da Inconfidência; à historiadora e paleógrafa Maria José Ferro de Souza.

PARIS/LISBOA a Rosana Marreco Brescia, doutoranda da Université Sorbonne, Paris IV/Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

PETRÓPOLIS a Angelo Tribuzy, regente auxiliar do Comunica-Som, Coral dos Correios do Rio de Janeiro, e docente no Conservatório Petropolitano de Música; à bibliotecária Claudia Costa, responsável pela Biblioteca do Museu Imperial de Petrópolis; à arquivista Neibe Machado da Costa, responsável pelo Setor de Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis.

RIO DE JANEIRO a André Cardoso, Diretor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro; a Dolores Castorino Brandão, Bibliotecária-Chefe da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro; a Mercedes Reis Pequeno, ex-Diretora da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

SABARÁ a Carlos Roberto Umbelino, Vice-Diretor da Sociedade Musical Santa Cecília.

SANTA LUZIA a Maria Goretti Gabrich Fonseca Freire Ramos, na época Diretora da Casa de Cultura de Santa Luzia; a Aurélio Carvalho Fonseca, Maria Auxiliadora Silva, Maria Luzia Tibúrcio de Oliveira, Márcia Helena Alves Ferreira de Aguiar e Edson Lopes Tibúrcio, na época funcionários da Casa de Cultura de Santa Luzia.

SANTA MARIA a Cláudio Antônio Esteves, docente da Universidade Federal de Santa Maria.

SÃO JOÃO DEL-REI a Maria Stella Neves Vale, Diretora da Orquestra Ribeiro Bastos; a Gabriel Heitor Ribeiro, músico da Orquestra Ribeiro Bastos; a Geraldo B. de Souza, músico da Sociedade de Concertos Sinfônicos de São João del-Rei.

SÃO PAULO ao Pe. Mário Quilici, Diretor do Arquivo da Inspetoria Salesiana de São Paulo.

VIÇOSA a Modesto Flávio Fonseca, idealizador do Centro de Documentação Musical de Viçosa.

A todos os acervos musicais e instituições que facultaram a consulta de seus manuscritos e impressos e sua utilização para a edição das obras selecionadas para este projeto: Acervo de Aluízio José Viegas (São João del-Rei – MG), Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (SP), Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro (RJ), Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina (MG), Arquivo Francisco Valle (São Paulo – SP), Arquivo Histórico Monsenhor Horta da Universidade Federal de Outro Preto (Mariana – MG), Arquivo Vespasiano Gregório dos Santos (Belo Horizonte – MG), Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (RJ), Biblioteca da Fundação Robert Bosch (Gardiner – Alemanha), Biblioteca da Universidade Federal de Santa Maria (RS), Biblioteca do Palácio da Ajuda (Lisboa – Portugal), Casa de Cultura de Santa Luzia (MG), Centro de Documentação Musical de Viçosa (MG), Biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro – RJ), Corporação Musical Nossa Senhora das Dores (Itapecerica – MG), Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro – RJ), Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (SP), Museu Imperial de Petrópolis (RJ), Laboratório de Musicologia da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (SP), Museu Carlos Gomes do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas (SP), Museu da Inconfidência de Ouro Preto (MG), Museu da Música de Mariana (MG), Orquestra Lira Sanjoanense (São João del-Rei – MG), Orquestra Ramalho (Tiradentes – MG), Orquestra Ribeiro Bastos (São João del-Rei – MG), Seção de Música do Museu de História dos Salesianos no Brasil (São Paulo – SP), Sociedade Musical Euterpe Itabirana (Itabira – MG) e Sociedade Musical Santa Cecília de Sabará (MG).

Apresentação

O projeto Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro chega à sua segunda etapa, com a publicação de três novos volumes que reúnem partituras e informações sobre obra e trajetória de compositores fundamentais da literatura colonial de Minas Gerais. Antônio dos Santos Cunha, João de Deus de Castro Lobo e Gabriel Fernandes da Trindade, pouco difundidos na contemporaneidade, deixaram legados imprescindíveis, evidenciados nesta publicação que reata laços entre passado e presente, essenciais para a compreensão da música mineira.

Com foco na produção musical do século XVIII a início do século XX, o projeto iniciado em 2006 é uma iniciativa ambiciosa, que indica caminhos para a preservação e difusão de acervo singular, patrimônio cultural de todo o país. Com ele, a Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais aposta na preservação da memória de um tempo que se oferece como referência e fonte para novas inspirações. Por meio desta publicação, o governo do Estado de Minas Gerais reafirma seu compromisso com a democratização do acesso a conteúdo de interesse público e histórico, até então de conhecimento restrito aos colecionadores. E oferece novos parâmetros para a reflexão acerca da memória deste patrimônio.

Com a realização de mais esta edição, o projeto reúne três volumes de partituras, bilíngue (inglês/português), acompanhados de CD-Roms, em formato complementar à primeira edição, que destacou com igual competência os compositores José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Jerônimo de Sousa e Francisco Valle.

Reconhecida internacionalmente pela harmonia inusitada que a caracteriza, a música popular mineira se distingue pela sonoridade ímpar, que revela a riqueza da nossa cultura. Mas seu merecido reconhecimento não se fixa somente na modernidade. Sua singularidade também se deve a conexões que evidenciam influência permanente da obra colonial mineira, explícita não somente na música, mas na arquitetura e na arte sacra em geral, entre outras manifestações.

Estabelecer elos entre passado e presente não é tarefa simples, mas desafio que precisa ser enfrentado com a justeza de pesquisadores criteriosos como Paulo Castagna, musicólogo coordenador geral do projeto, que, de forma incansável, com sua equipe, se debruçou sobre fontes históricas dispersas por três Estados brasileiros. Sua busca, que resulta em compilação expressiva, não esgota a necessidade de continuar investindo na recuperação e preservação da memória musical de Minas Gerais.

Promover a difusão de obras de autores como os contemplados pelo Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro representa para a Secretaria de Estado de Cultura levar ao alcance de todos acervo de valor inestimável, o que deve ser compreendido apenas como o primeiro passo a caminho da consolidação de tarefa árdua e ao mesmo tempo instigante: a valorização da música antiga e o reconhecimento de que ela é tão essencial à arte contemporânea como as manifestações do presente.

Com este projeto, a Secretaria de Cultura optou por priorizar obras registradas até o momento somente em manuscritos ou impressas de forma precária e restrita. Mas ainda há vasto caminho a ser percorrido, a fim de que o talento e a genialidade de gerações não se distanciem da atualidade, e para que possam continuar se oferecendo como fonte inesgotável de conhecimento e apreciação.

Eliane Parreiras
Secretária de Estado de Cultura

Prefácio

Hoje, há mais de cinco séculos do descobrimento do assim chamado Novo Mundo, o processo de sua exploração parece estar mais ativo do que nunca. E embora as expedições contemporâneas não sejam mais empreendidas a não ser em função da aquisição de conhecimentos e não requererem outras armas além de um espírito esquadrinhador, seguem sendo tesouros de valor incalculável, o que recompensa a valentia e a tenacidade dos investigadores de nossos dias.

Os precursores da musicologia latino-americana que em meados do século anterior se enveredaram pelo estudo da música colonial delinearam apenas os contornos desta *terra incognita*, da qual conseguiram tão somente assinalar seus traços mais salientes: os personagens que marcaram época na arte musical do continente. Os estudiosos que seguiram os passos desse reduzido grupo de pioneiros dirigiram seus esforços, como ainda hoje seguem fazendo, para a concretização da tão necessária quanto difícil tarefa de nomear e representar em sua exata proporção os extensos territórios que ainda permanecem em branco no mapa delineado por insignes pesquisadores tais como Robert Stevenson (1916-), Francisco Curt Lange (1903-1997), Samuel Claro Valdés (1934-1994) e Jesús Estrada (1898-1980), entre alguns mais.

Um desses espaços até agora tão escassamente explorados é o que corresponde à meritória obra de Gabriel Fernandes da Trindade (1799/1800-1854), músico de origem mineira cujo nome ainda representa um enigma para um amplo círculo de profissionais e aficionados da arte na América Latina, salvo raros precedentes tais como a gravação de seus Duetos Concertantes em 1995. O volume 6 da série Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro – magna antologia que se esmera em resgatar e dar projeção internacional às vozes de compositores brasileiros dos séculos XVIII e XIX – vem corrigir esta iníqua omissão com a publicação da fração do legado musical de Trindade que sobreviveu milagrosamente a eras turbulentas e anos de abandono burocrático.

Até a atualidade carecemos de estudos especializados que nos permitam identificar de maneira infalível os momentos culminantes da trajetória artística de Fernandes de Trindade. Entretanto, os detalhes de sua biografia e algumas notícias isoladas sobre seu desempenho como intérprete e compositor, expostas à luz graças às contribuições de Anderson Rocha, Marcelo Campos Hazan e Paulo Castagna, apontam Trindade como um nítido protagonista no cenário cultural do Rio de Janeiro da primeira metade do século XIX.

É sabido que aquela foi uma época em que as instituições musicais da colônia definhavam, abrindo assim espaço aos organismos que surgiam da concepção da Independência, ou que mudavam sua fisionomia e seus propósitos, com a finalidade de adequar seu funcionamento a uma realidade social inédita. Músico cuja atividade profissional desenvolveu-se durante esse convulso período de transição, Gabriel Fernandes da Trindade personificou com seu destino o de um sem-número de colegas e contemporâneos da América setentrional e do Cone Sul, a quem coube viver na própria pele o processo de aquisição da soberania na estética musical e contribuir para o desenvolvimento de novas práticas interpretativas.

Como discípulo do primeiro violino da Capela Real e integrante em duas ocasiões dessa mesma

instituição, Trindade testemunhou a mudança de denominação desse prestigioso organismo musical para Capela Imperial, assim como do repertório ligado à mesma, entre as décadas de 1800 e 1840. Como violinista e cantor, estabeleceu seu lugar entre os que inauguraram no Brasil a tradição da interpretação solista no concerto público e, como compositor, legou à posteridade mostras de seu talento nas publicações realizadas pela incipiente imprensa musical do país.

A obra de Gabriel Fernandes da Trindade pertence ao momento histórico em que o costume imperante na Europa durante vastos séculos de que um intérprete incursionasse no campo da composição musical, com o fim de procurar – segundo a expressão mexicana da época – "maior brilho" em suas apresentações, já se achava firmemente arraigado no continente americano. Assim, restaria apresentar outras evidências sobre esse antigo costume para inscrever nele os Duetos Concertantes e as modinhas de Trindade.

Até a mais superficial exploração das particularidades estilísticas dessas composições demonstra com total nitidez que a obra de Trindade, como geralmente ocorreu com a produção musical que surgiu com a autonomia política dos países ibero-americanos, debate-se entre a avassaladora influência italiana e o apego ao elemento local, neste caso luso-brasileiro. Este elemento, embora já perceptível no período em questão, todavia não adquiriu um caráter superlativo e peremptório a ponto de constituir um novo imperativo estético. Por sorte, o brilho da personalidade artística de Trindade, que não deixa de se fazer percebido em suas composições, permite reconhecê-las de um acúmulo de obras musicais sem nenhuma peculiaridade produzidas no Novo Mundo durante o ocaso da colônia e limiar da Independência. E se bem que as suas canções, por conta da ternura com um toque de inocência que as envolve e da simplicidade que caracteriza sua linguagem harmônica, emolduram-se na atmosfera bucólica que define a produção modinheira da primeira metade do século XIX, o engenhoso desenho melódico e os audazes procedimentos técnicos que Trindade adotou em seus Duetos Concertantes, além de acusar sua filiação ao virtuosismo da escola violinística italiana, patenteiam um temperamento nato e uma aberta expressividade que, sem dúvida, foram próprios também de sua maneira de execução.

Os três Duetos de Gabriel Fernandes da Trindade, cuja composição é atribuída a uma data próxima de 1814, constituem uma amostra imensamente apreciada por sua qualidade artística e por seu inestimável valor como testemunho do repertório violinístico forjado no Brasil às vésperas de grandes agitações sociais e estéticas, e abrem uma importante fresta no muro do desconhecimento que circunda a música para conjunto instrumental na América Latina colonial. Por sua parte, as modinhas, peças sem grandes pretensões dirigidas a um público sem amplas exigências, contribuem para o estudo do âmbito do salão musical oitocentista. As duas razões são suficientes para predizer às composições de Trindade não só um feliz retorno à prática musical, como também uma firme colocação como ponto de referência para futuras investigações dedicadas à fenomenologia cultural da América Ibérica do século XIX.

Lento, muito lento e com muita reticência, o passado revela seus segredos. À medida que a musicologia histórica da América hispano-lusitana aprofunda suas investigações e acumula seus achados, cada vez mais estendidas no tempo se tornam as pesquisas, assim como menos e menos freqüente se torna o descobrimento de novas fontes de estudo. O volume 6 da série Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro, integrado pelas 21 canções de Gabriel Fernandes da Trindade, que se reeditam pela primeira vez em conjunto depois de terem sido publicadas no século XIX, e pelos três Duetos Concertantes reconstruídos a partir da única cópia manuscrita hoje conhecida destas obras, constitui um significativo troféu que a musicologia brasileira arranca das tenazes garras do esquecimento, é mais um notável êxito que o grupo de investigadores coordenado por Paulo Castagna soma ao seu trabalho de resgate do patrimônio musical de Minas Gerais e do Brasil.

Por isso, não poderia haver para um estudioso da música americana, uma incumbência mais honrosa e uma tarefa mais prazerosa do que apresentar esta nova publicação e desejar longa vida ao projeto em cujo seio foi concebida e que, amalgamando afortunadamente o entusiasmo de seus integrantes com o alto rigor acadêmico de seu trabalho, adquire daí o significado que lhe permitirá transcender – pode-se expressar essa certeza – as fronteiras de seu país e de seu tempo.

Evguenia Roubina
Universidad Nacional Autónoma de México

Introdução

Com o lançamento dos volumes 4, 5 e 6, a série Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro dá seqüência ao projeto lançado no final de 2006 pela Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, destinado à publicação de música de autores mineiros ou intimamente relacionados a Minas Gerais, porém falecidos há mais de setenta anos. Ou seja, música que pode ser considerada patrimônio musical mineiro, uma vez que já se tornou de domínio público, de acordo com a atual lei brasileira dos direitos autorais (Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, em substituição à Lei 5.988, de 14 de dezembro de 1973). O foco desta série, portanto, consiste de composições dos séculos XVIII, XIX e princípios do século XX, de compositores que viveram total ou parcialmente em Minas Gerais e/ou cujas obras existem em fontes manuscritas ou impressas de acervos mineiros. A série prioriza composições que ainda não foram publicadas ou que já o foram, porém com tiragem muito baixa, ou então que foram elaboradas com critérios que não atendem mais as necessidades atuais. É o caso das 77 obras que integram a Coleção Música Sacra Mineira (Instituto Nacional de Música, Funarte, final da década de 1970) à exceção de doze dessas obras que foram revisadas e relançadas pela Funarte em 2000 e de novo em 2002.

Do ponto de vista metodológico, esta série partiu das inovações do projeto Acervo da Música Brasileira (Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, Petrobras, Santa Rosa Bureau Cultural, 2001-2003), entre elas a descrição das fontes utilizadas, das intervenções realizadas pelos editores (inclusive por meio de um aparato crítico) e dos critérios editoriais. A presente série apóia-se na metodologia e na experiência editorial desenvolvida naquele projeto, porém com várias outras inovações, destacando-se as seguintes:

- Consulta do maior número possível de acervos e fontes, ao invés da priorização de um só acervo.
- Disponibilização de todos os textos acessórios, partituras e partes cavadas no CD-ROM anexo a cada um dos volumes.
- Disponibilização de todos os textos acessórios, partituras e partes cavadas na internet, na página da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, no endereço <http://www.cultura.mg.gov.br/pamm/site.html>
- Edição bilíngüe (português/inglês), nos volumes impressos, nos CD-ROMs e na página da internet.
- Seleção de um repertório não somente sacro e não apenas da fase colonial.
- Inclusão de textos introdutórios sobre os autores e suas regiões por musicólogos e historiadores convidados.

Diferentemente de outras iniciativas do gênero, a série Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro está sendo levada a termo pela Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, que pela primeira vez reconhece em grande escala a importância da edição e disponibilização da música aqui composta nos séculos que nos antecederam, louvando-se, nesse sentido, a visão empreendedora da então Secretária Eleonora Santa Rosa, que deu início ao projeto, em 2006. É importante,

agora, que esta série seja mantida com a edição de novos autores e novas obras, haja vista a enorme quantidade de música que não pode ser levada ao público sem um trabalho como este. Mais do que localizar acervos, organizá-los, catalogá-los e, conforme recente tendência internacional, disponibilizá-los em formato fac-similar pela internet, a edição das obras é a atividade que efetivamente permite sua execução e sua apreciação.

De maneira geral, o projeto foi muito bem recebido nos acervos visitados e contou com grande colaboração de seus responsáveis, que nos ajudaram durante as pesquisas de campo, às vezes contatando outros acervos e até mesmo enviando informações importantes à distância. Para os três primeiros volumes desta série foram consultados dezesseis acervos nos Estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo, em 2007, somando-se a estes mais treze acervos (dois deles no exterior) consultados para os volumes seguintes, em 2008: Acervo de Aluízio José Viegas (São João del-Rei – MG), Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro (RJ), Biblioteca da Fundação Robert Bosch (Gardiner – Alemanha), Biblioteca da Universidade Federal de Santa Maria (RS), Biblioteca do Palácio da Ajuda (Lisboa – Portugal), Centro de Documentação Musical de Viçosa (MG), Coleção Mozart de Araújo da Biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro – RJ), Corporação Musical Nossa Senhora das Dores (Itapecerica – MG), Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro – RJ), Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (SP), Museu Imperial de Petrópolis (RJ), Seção de Música do Museu de História dos Salesianos no Brasil (São Paulo – SP) e Sociedade Euterpe Musical Itabirana (Itabira – MG). Do total de 29 acervos consultados em 2007 e 2008, aqueles representados nos volumes 4, 5 e 6 estão relacionados abaixo em ordem alfabética:

1. Acervo de Aluízio José Viegas (São João del-Rei – MG)
2. Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro (RJ)
3. Arquivo Histórico Monsenhor Horta do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto (Mariana – MG)
4. Biblioteca da Fundação Robert Bosch (Gardiner – Alemanha)
5. Biblioteca da Universidade Federal de Santa Maria (RS)
6. Biblioteca do Palácio da Ajuda (Lisboa – Portugal)
7. Casa de Cultura de Santa Luzia (MG)
8. Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro – RJ)
9. Museu da Inconfidência de Ouro Preto (MG)
10. Museu da Música de Mariana (MG)
11. Museu Imperial de Petrópolis (RJ)
12. Orquestra Lira Sanjoanense (São João del-Rei – MG)
13. Orquestra Ribeiro Bastos (São João del-Rei – MG)
14. Sociedade Musical Santa Cecília de Sabará (MG)

A maior parte das obras impressas nos volumes 4, 5 e 6 já foi registrada em LP ou CD. É o caso do *Kyrie/Gloria* (mas não do *Credo/Sanctus/Benedictus/Agnus Dei*) da Missa e Credo a Cinco Vozes de Antônio dos Santos Cunha. Também já foram gravadas as Matinas de Natal de João de Deus de Castro Lobo, assim como os Duetos Concertantes e uma parcela das canções de Gabriel Fernandes da Trindade. Do ponto de vista editorial, contudo, quase todas as obras são inéditas, à exceção do Invitatório das Matinas de Natal, bem como de umas poucas canções de Gabriel Fernandes da Trindade que reapareceram em edições novecentistas após terem sido originalmente publicadas em meados do oitocentos. Não existia, até o presente, um esforço no sentido de reunir na íntegra essas canções, fator que nos fez decidir pela edição da obra completa de Gabriel Fernandes da Trindade no volume 6 desta série, compreendendo 21 canções (dentre as 32 que teria escrito), além dos três Duetos Concertantes. E a escolha dessas obras de Trindade, apesar da existência das iniciativas anteriores – nada impeditiva para este projeto – partiu da grande repercussão que tiveram nas duas últimas décadas e, portanto, da necessidade de sua ampla divulgação em edição musicológica.

Cada volume contém um Prefácio, elaborado por estudioso de grande significado no meio nacional e internacional, e a presente Introdução, comum aos volumes 4, 5 e 6, pelo coordenador do projeto. Seguem-se dois textos específicos a cada volume: o primeiro sobre o compositor e suas obras, escrito por um músico-historiador convidado, e o segundo sobre o meio sócio-histórico em que viveu esse compositor, por um historiador de ofício também convidado (à exceção do volume 6, visto que a cidade de Vila Rica/Ouro Preto – MG já havia sido abordada no volume 2). O item central dos textos acessórios, intitulado Obra(s) Editada(s), discorre sobre questões textuais, históricas, estilísticas e litúrgicas. Segue-se o item denominado Considerações Editoriais, expondo em detalhe os critérios adotados, e outro intitulado Letras e Traduções (à exceção do volume 6, com textos em português, não latim), iluminando o significado e a estrutura das obras do ponto de vista literário e/ou cerimonial. O item mais técnico é aquele denominado Fontes, onde estão minuciosamente descritos, para cada obra, todos os manuscritos consultados. Uma amostra das fontes em reprodução fac-similar precede as partituras, ao passo que o Aparato Crítico, ao final de cada volume, traz um registro preciso das lições antes das intervenções dos editores. Os volumes contam, ainda, com o CD-ROM, no qual estão disponíveis todos os textos acessórios e as partituras da série em formato eletrônico, bem como as partes cavadas vocais e instrumentais para visualização e impressão, em alta resolução. No formato eletrônico, apenas, o volume 6 inclui os fac-símiles completos dos Duetos Concertantes, assim como uma segunda edição desses Duetos omitindo as

ligaduras, que constam de forma particularmente inconsistente na fonte, para que cada intérprete lance suas próprias propostas, sem influenciar-se por nossas decisões editoriais.

A série adotou como orientação básica a edição de partituras essencialmente prontas para a execução musical, mas que, ao mesmo tempo, proporcionam uma visão o mais exata possível do conteúdo das fontes. O confronto de todas as fontes conhecidas de cada obra permitiu que as lições autorizadas fossem identificadas com exatidão. Um lento e trabalhoso processo de revisão e padronização das partituras teve lugar, respectivamente dirigido por Marcelo Campos Hazan e Leonardo Martinelli, mas que envolveu a intensa participação de todos os editores e, em alguns casos, contou com a colaboração de músicos e estudiosos externos ao projeto, devidamente reconhecidos no item “Agradecimentos”.

Cada um dos volumes é dedicado a obras de um mesmo compositor, tendo sido selecionados, para os volumes 4, 5 e 6 desta série, três autores que atuaram na primeira metade do século XIX. Sobre o primeiro compositor, Antônio dos Santos Cunha, sabemos apenas que atuou cerca de vinte anos em São João del-Rei (MG), ignorando-se o local de seu nascimento e morte e havendo forte possibilidade de ter sido português. Já o segundo deles, João de Deus de Castro Lobo, nasceu, trabalhou e morreu em Minas Gerais. O terceiro desses compositores, Gabriel Fernandes da Trindade, nasceu em Ouro Preto (MG), mas passou a maior parte de sua vida no Rio de Janeiro, onde faleceu.

Para facilitar as referências bibliográficas e a indexação das partituras em futuros catálogos, cada obra impressa recebeu um código geral na série, que utiliza suas iniciais PAMM e uma numeração seqüencial. Os autores e obras para os volumes 4, 5 e 6 são os seguintes:

Volume 4 – Antônio dos Santos Cunha (fl.1775-1824)

PAMM 17 – Missa e Credo a Cinco Vozes – soprano solista, coro e orquestra

Volume 5 – João de Deus de Castro Lobo (1794-1832)

PAMM 18 – Matinas de Natal – coro e orquestra

Volume 6 – Gabriel Fernandes da Trindade (1799/1800-1854)

PAMM 19 – *Adorei uma alma impura* (Modinha) – canto e piano

PAMM 20 – *Batendo a linda plumagem* (Modinha Brasileira) – *canto e piano*

PAMM 21 – *Corações que amor uniu* (Modinha) – canto e piano

PAMM 22 – *Do regaço da amizade* (Modinha) – canto e piano

PAMM 23 – *Erva mimosa do campo* (Modinha) – canto e piano

PAMM 24 – *Foi bastante ver teus olhos* (Modinha Brasileira) – canto e piano

PAMM 25 – *Graças aos céus* (Lundum) – canto e piano

PAMM 26 – *Já não existe a minha amante* (Modinha) – canto e piano

PAMM 27 – *Meu coração vivia isento* (Modinha) – canto e piano

PAMM 28 – *Meu destino é imudável* (Modinha) – canto e piano

PAMM 29 – *No momento em que nasci* (Modinha Brasileira) – canto e piano

PAMM 30 – *Ocália dize por que quebraste* (Modinha Brasileira) – canto e piano

PAMM 31 – *Ondas batei vagarosas* (Modinha Brasileira) – canto e piano

PAMM 32 – *Por mais que busco encobrir* (Modinha Brasileira) – canto e piano

PAMM 33 – *Por que ó morte cruel* (Modinha) – canto e piano

PAMM 34 – *Quando não posso avistar-te* (Modinha) – canto e piano

PAMM 35 – *Remorsos, penas, tormentos* (Modinha Brasileira) – canto e piano

PAMM 36 – *Se o pranto apreciares* (Modinha) – canto e piano

PAMM 37 – *Tive amor fui desditoso* (Modinha) – canto e piano

PAMM 38 – *Um ai gerado pela paixão* (Modinha) – canto e piano

PAMM 39 – *Vai terno suspiro meu* (Modinha Brasileira) – canto e piano

PAMM 40 – Dueto Concertante I – dois violinos

PAMM 41 – Dueto Concertante II – dois violinos

PAMM 42 – Dueto Concertante III – dois violinos

O que nos motiva a empreender tanto esforço na edição destas obras? Antes de arriscar uma resposta, é preciso reconhecer que muitas razões orientaram esse tipo de atividade desde a segunda metade do século XIX, destacando-se aquelas destinadas a reforçar convicções artísticas, ideológicas, religiosas, nacionalistas ou regionalistas e, mais recentemente, a valorizar as tradições e a identidade cultural das comunidades representadas pelo repertório editado. Muitas vezes nem isso está em jogo, importando apenas os gostos e as questões pragmáticas, sejam elas pessoais ou institucionais, como o lucro, a construção de um currículo ou de uma carreira, o aumento do poder e do prestígio, etc. Por outro lado, essas questões redimensionam-se perante situações infinitamente mais dramáticas que caracterizam nossa época: catástrofe ecológica, conflitos internacionais, choques inter-raciais, armas de destruição em massa, guerras como negócios lucrativos, crescente injustiça e exclusão social e alienação programada. Resta perguntar: que justificativa temos para editar música, diante desse quadro?

Max Horkheimer já constatava, em *A eclipse da razão* (1947), o fato de que a razão subjetiva estava vencendo a razão objetiva, ou seja, que a adequação técnica dos meios aos fins estava se tornado prioritária em relação ao que deveria ser o pensamento natural: a discussão e fixação dos fins, para em seguida se procurar os meios. Não seria esse, ainda, o caso da musicologia brasileira? Pois entre nós a discussão ética e metodológica tornou-se intensa nas últimas duas décadas, mas pouco se debateu a respeito da finalidade da edição no panorama dos estudos musicológicos. Em termos mais simples, o processo de edição tem sido tomado como uma questão mais relevante do que a discussão sobre a utilidade do trabalho editorial. O resultado é que, sem esse debate, o esforço de edição gera um poder que não se sabe exatamente para que será usado.

Como editor e professor de edição musical, não tenho dúvidas com relação ao interesse e necessidade da edição do patrimônio histórico-musical brasileiro. Não utilizar esse conhecimento e esse repertório seria, no mínimo, um desperdício. Por outro lado, a finalidade para a qual estamos fazendo isso necessita urgente revisão. Trabalhar exclusivamente em nome de obras-primas, de idéias, de regiões, de currículos, de prestígio pessoal ou institucional parece-me bastante precário. Afinal, a utilização da arte como forma de poder, desde o império romano até o terceiro Reich, já demonstrou não ter chegado a resultados muito nobres.

Uma rápida abordagem dos conflitos acima mencionados mostra que todos têm algumas coisas em comum, mas duas delas se destacam: a falta de humanidade em nossas ações e nossa ilusória desconexão com os acontecimentos atuais. Nada muito diferente do que se aponta como características globais da era pós-moderna. Assim, o re-encantamento do nosso trabalho exige uma clara e objetiva aplicação humana e reintegradora, caso contrário essa atividade estará mesmo fadada ao esquecimento.

Talvez seja o caso de valorizar mais o exemplo que essas obras representam. Criadas quase sempre em condições adversas, por autores que em sua época não contavam com muito prestígio social, em meio a um sistema escravista e a um governo sem muito interesse no bem-estar de seus cidadãos – fosse ele colonial, imperial ou republicano –, tais obras resultaram de um esforço extraordinário por parte de seus autores e chegaram até nós quase por acaso, uma vez que a maior parte do repertório musical produzido no Brasil nos séculos XVIII e XIX se perdeu.

Em lugar de alimentar disputas entre pesquisadores, músicos, instituições, cidades, estados e países através desse repertório, não seria melhor aprender com o seu exemplo? Ou usá-lo com finalidades humanas e reintegradoras? Assim, editar essas obras porque são um exemplo de vida, independente de seu valor estético, religioso, nacionalista e tudo o mais que pode estar nelas inscrito, relacionando-as ao presente e ao lugar onde vivemos, qualquer que seja ele, parece-me uma perspectiva mais democrática do que as anteriormente mencionadas.

A falta de referenciais confiáveis da era pós-moderna realmente nos deixa sem abrigo diante de todos esses conflitos, abrigo que nos permitiria refletir sobre o que fazer com nosso trabalho e como transformá-lo em uma força para a construção de um mundo mais justo e solidário. Mas olhando por outro ângulo, pode ser que a dificuldade desta época seja também uma oportunidade para reconsiderarmos o significado da musicologia, re-pensarmos o que é possível fazer e para onde queremos reorientar a edição musical. Jean-Yves Leloup sempre cita este *coan* japonês, no qual se destaca justamente a perspectiva de oportunidade: "*Minha casa pegou fogo; nada mais me oculta a lua deslumbrante*". E Leloup conecta esse *coan* à pergunta que certa vez foi feita a Jean Cocteau: "*se sua casa pegasse fogo, o que você salvaria?*" Cocteau respondeu: "*o fogo!*" A musicologia já está ardendo há pelo menos duas décadas. Resta a nós a decisão do que salvar.

EQUIPE EDITORIAL

Aluízio José Viegas. É músico integrante da Orquestra Lira Sanjoanense, na qual exerce múltiplas funções. Foi membro da diretoria, instrumentista e regente da Sociedade de Concertos Sinfônicos de São João del-Rei, entre 1997 e 2004. Realiza pesquisas sobre a música sacra de Minas Gerais desde a década de 1970, tendo sido assessor litúrgico da série Acervo da Música Brasileira.

Anderson Rocha. Mestre em musicologia pela Universidade de São Paulo e mestre em violino pela Louisiana State University, integrou grupos como a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, Mississippi Symphony Orchestra e Quarteto de Cordas Aureus. Atualmente é professor do Departamento de Artes da Universidade Federal de Mato Grosso.

Fernando Binder. Mestre em Musicologia pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. Foi editor da série Acervo da Música Brasileira. Além de edições críticas, desenvolve pesquisas em organologia e arquivologia musical. É coordenador do Projeto de Re-estruturação e Organização da Seção de Música do Museu de História dos Salesianos no Brasil.

Marcelo Campos Hazan. Foi professor designado da Universidade Estadual de Minas Gerais e professor visitante da Universidade Federal do Rio de Janeiro, além de editor e revisor da série Acervo da Música Brasileira. Atualmente é estudioso visitante da Columbia University (Nova York).

Paulo Augusto Castagna. Professor e pesquisador do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. Coordenou a organização da Seção de Música do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (1997-1999), a pesquisa musicológica da série História da Música Brasileira (TV Cultura de São Paulo, 1999) e da série Acervo da Música Brasileira. Foi co-coordenador dos Simpósios Latino-Americanos de Musicologia de Curitiba (1997-2001) e coordenador dos Encontros de Musicologia Histórica de Juiz de Fora (2000-2008).

Paulo Castagna
Coordenador do PAMM

Gabriel Fernandes da Trindade

Gabriel Fernandes da Trindade atuou como violinista, cantor e compositor no Rio de Janeiro, durante a primeira metade do século XIX. Vincenzo Cernicchiaro em 1926[6] e Ayres de Andrade em 1967,[7] sobretudo, levantaram informações importantes a seu respeito. Autores mais recentes, em grande medida, ecoaram os dados apresentados por Cernicchiaro e Andrade, pouco ou nada acrescentando ao já conhecido. A partir da década de 1990, todavia, três frentes de pesquisa sobre este compositor foram abertas. A primeira, conduzida por Paulo Brand, de Petrópolis, visava reunir e estudar suas obras vocais[8]. A segunda, iniciada por Paulo Castagna e Anderson Rocha, em São Paulo, tinha como interesse os Duetos Concertantes, manuscrito de Trindade que permanecia inédito no arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense, em São João del-Rei.[9] A terceira e última, sob minha iniciativa, no Rio de Janeiro, tinha como assunto sua vida pessoal e profissional, a partir de uma investigação realizada em arquivos e bibliotecas cariocas.[10] Dando seqüência a esta última, é a fascinante trajetória biográfica de Trindade, em Minas Gerais e depois no Rio de Janeiro, que constitui o objeto da presente discussão.

Gabriel Fernandes da Trindade nasceu em 1799 ou 1800, dependendo da fonte,[11] na então Vila Rica d'Albuquerque, posteriormente elevada, por decreto imperial, à condição de cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais. Do ponto de vista da jurisdição eclesiástica, Trindade nasceu na Freguesia ou Paróquia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, do Bispado de Mariana. Tanto a Freguesia de Antônio Dias como sua irmã, a Freguesia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, contavam há décadas com uma vida musical altamente profissionalizada, girando essencialmente

---

6 CERNICHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile* dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925). Milão: Fratelli Riccioni, 1926. p.117, 134-137.

7 ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. v.2, p.243.

8 BRAND, Paulo. Modinhas de Gabriel Fernandes da Trindade. ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, Rio de Janeiro, 2-6 ago. 1993. *Anais.* Rio de Janeiro: Instituto Villa-Lobos da UNI-RIO, Escola de Música da UFRJ, Conservatório Brasileiro de Música, 1993. p.218.

9 CASTAGNA, Paulo. Gabriel Fernandes da Trindade: os Duetos Concertantes. II ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 25 jul. 1996. *Anais*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 1997. p.64-111.

10 HAZAN, Marcelo Campos. Gabriel Fernandes da Trindade: vida e morte de um músico mineiro no Rio de Janeiro. *Revista Brasileira de Música,* Rio de Janeiro, v.22, n.1, 2002, p.24-39.

11 A atribuição "1799/1800" para o ano de nascimento de Gabriel Fernandes da Trindade baseia-se em dois documentos: os proclamas de casamento, de 14 de maio de 1835, registrando que na época Trindade tinha 35 anos de idade, e o atestado de óbito, de 23 de agosto de 1854, citando 55 anos. Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Banhos, cx.G1, pc.71, f.3r[=12r]; e Óbitos, Freguesia do Sacramento, Livro 14 (1853-1861), f.24r, respectivamente. Fazendo a subtração, obtém-se o ano de nascimento de 1800 de acordo com o primeiro documento e o de 1799 conforme o segundo. Entre os dois documentos, é a certidão de óbito que inspira menos confiança, porquanto registra um dado que, obviamente, não vem do próprio Trindade. Por outro lado, é possível que os proclamas estejam indicando anos incompletos, ou seja, que o músico tenha nascido após 14 de maio, o que corroboraria o ano de 1799 subentendido na certidão de óbito. Evidentemente, somente o surgimento da certidão de batismo poderia solucionar definitivamente a questão.

em função do calendário religioso das irmandades e ordens terceiras locais. Mas no decorrer da segunda metade do século XVIII os recursos destinados à música sofreram o impacto do declínio da atividade mineradora, fenômeno que transparece nitidamente nos registros contábeis de irmandades como as de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias e de Nossa Senhora das Mercês da Capela de Bom Jesus dos Perdões.[12] Previsivelmente, a diminuição da oferta de trabalho em um mercado intensamente competitivo impeliu um significativo número de profissionais a emigrarem em busca de melhores oportunidades.[13]

Entre esses profissionais estava o músico José Fernandes da Trindade, que se transferiu para o Rio de Janeiro em companhia de sua esposa, Quitéria Coelho de Almeida[14] (1781/82-?),[15] e dos demais membros de sua "*numerosa família*".[16] Esta família incluía ao menos dois filhos, José Jacinto (1804-1865)[17] e Gabriel, "*na idade de seis*",[18] donde se conclui que a viagem ocorreu em 1805 ou 1806. Não foram localizados registros da colaboração musical do patriarca José Fernandes da Trindade com instituições religiosas, civis ou militares vilarricences. É igualmente desconcertante a ausência de documentos evidenciando seu parentesco com Miguel Fernandes da Trindade, músico que atuava a apenas cinqüenta quilômetros de distância em Vila Nova da Rainha, atual Caeté (MG) (o assunto será retomado mais adiante).

Uma vez estabelecido no Rio de Janeiro, tudo indica que Gabriel Fernandes da Trindade dali jamais se mudou.[19] A informação de que o jovem chegou a estudar no famoso curso público de música do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), veiculada por diversos autores, ainda aguarda confirmação.[20] De todo modo, foi apenas dois ou três anos após a transferência de Trindade e sua família que ocorreu o histórico desembarque e instalação da corte portuguesa no Rio de Janeiro, a nova sede do Império Lusitano. Como é sabido, a organização musical dos Bragança no Brasil centrou-se essencialmente em dois conjuntos coro-instrumentais. O primeiro tinha como função principal abrilhantar as solenidades realizadas na Catedral e Capela Real (Imperial após a Independência) de Nossa Senhora do Monte do Carmo, enquanto que o segundo dirigia-se para o entretenimento do monarca nos paços reais. Para as grandes solenidades, reuniam-se os dois grupos. As fontes documentais apresentam ocasionais discrepâncias ao indicar a qual dos conjuntos pertencia cada profissional.[21] Apesar disso, calcula-se que pelo menos 137 músicos participaram da Capela Real entre 1808 e 1821.[22]

Foi com vista a um futuro aproveitamento na Real Câmara e Capela que o Príncipe-Regente e depois Rei Dom João VI (1767-1826) selecionou dois alunos, Gabriel Fernandes da Trindade e Heliodoro Norberto Florival da Silva,[23] para aperfeiçoarem estudos com o violinista italiano Francesco Ignacio Ansaldi[24] (1785?-?).[25] Não se sabe a data exata desta indicação, porém só pode ter ocorrido entre 1810, ano em que Ansaldi chegou ao Brasil,[26] e 1821, data em que o monarca partiu derradeiramente para Lisboa. Ansaldi havia ingressado na orquestra da Real Câmara em 20 de novembro de 1810.[27] Que o aprendizado do jovem Trindade foi entregue a um profissional de prestígio não resta

---

[12] Ver: LANGE, Francisco Curt. *Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias* (História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais, v.5). Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1981. p.15-72 e 103-46.

[13] Para uma listagem "*dos músicos de Vila Rica com destino de radicação comprovada*", ver: LANGE, Francisco Curt. *História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais*, v.2 (A Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados). Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 1979. p.50-52.

[14] Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Banhos, cx.G1, pc.71, f.3r[=12r].

[15] Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Banhos, cx.G1, pc.71, f.4r[=13r].

[16] Gabriel Fernandes da Trindade a Dom Pedro I (1798-1834), [1825]. Seção de Manuscritos, Biblioteca Nacional, C-566,22, doc.1.

[17] José Jacinto foi fruto de uma relação extraconjugal, posto que os assentamentos de seu batismo registram-no como "*filho natural de Francisca de Paula, Parda, Solteira*". Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Banhos, cx.J (1843), pc. s.n., f.[6r].

[18] Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Banhos, cx.G1, pc.71, f.3r[=12r].

[19] "[...] *desde a idade de seis anos em que viera para esta Cidade, onde continuou a residir até o presente*". Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Banhos, cx.G1, pc.71, f.3v[=12v].

[20] Sem revelar a fonte, Cleofe Person de Mattos qualifica Gabriel Fernandes da Trindade como aluno de *José Maurício em José Maurício Nunes Garcia*: biografia. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, 1997. p.220 e 222, n.46 e 57, respectivamente. Porém a mesma autora não o havia feito em *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Conselho Federal de Cultura, 1970. p.23-28. Além disso, o nome do músico não consta no capítulo "Discípulos de José Maurício" em TAUNAY, Visconde de. *Uma grande gloria brasileira*: José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830). São Paulo: Melhoramentos, 1930. p.75-77.

[21] As dificuldades para o pesquisador aumentam a partir de 1822, ano em que os elementos da Real Câmara passaram a receber pela folha de pagamento da Capela. MATTOS, Cleofe Person de. Op. cit., 1997. p.235, n.104.

[22] CUNHA, Alcingstone de Oliveira. The Portuguese royal court and the patronage of sacred music in Rio de Janeiro, 1808 1821. Fort Worth, 1998. Tese (Doutorado). Southwestern Baptist Theological Seminary. p.71.

[23] Endereçado a Dom Pedro I, s. ass., [1825]. Seção de Manuscritos, Biblioteca Nacional, C-566,22, doc.2. Sobre Heliodoro Norberto Florival da Silva, ver: ANDRADE, Ayres de. Op. cit., 1967. v.2, p.236.

[24] Gabriel Fernandes da Trindade a Dom Pedro I, [1825]. Seção de Manuscritos, Biblioteca Nacional, C-566,22, doc.1.

[25] Esta é a data de nascimento que consta em FÉTIS, François-Joseph. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. 2. ed., rev. e aum. Paris: Librairie de Firmin-Didot, 1866. v.1, p.113. Porém o fichário "Entrada de Estrangeiros" no Arquivo Nacional indica que o músico tinha 23 anos de idade quando chegou ao Rio de Janeiro em 31 out. 1810, abrindo a possibilidade de que Ansaldi tenha na realidade nascido em 1776/77.

[26] ARQUIVO NACIONAL. *Registro de Estrangeiros, 1808-1822*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1960. p.30. Esta publicação omite a idade com que Ansaldi entrou no país.

[27] ANDRADE, Ayres de. Op. cit., 1967. v.2, p.135.

dúvida; duas provas eloqüentes vêm do velho continente: ainda em 26 de junho de 1816 Ansaldi era lembrado pelo *Allgemeine musikalische Zeitung* como tendo sido "*o melhor violinista de Lisboa*" durante sua estadia naquela capital;[28] e alguns anos depois foi a vez do belga François-Joseph Fétis (1784-1871) reverenciar o músico italiano, caracterizando-o como um "*habile violiniste*" em sua célebre *Biographie universelle des musiciens*.[29]

Além de Gabriel Fernandes da Trindade, pelo menos dois outros membros da família Trindade atuaram junto com Francesco Ansaldi na Real e Imperial Câmara e Capela, a saber, o pai, José, e o irmão, José Jacinto. O primeiro serviu os Bragança durante vários anos[30] – era um "*antigo músico*" em 1827[31] -, embora não tenha sido possível determinar em qual função. A documentação é mais copiosa em relação ao segundo, nascido, a exemplo do irmão Gabriel, na Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, em 3 de junho de 1804,[32] e falecido no Rio de Janeiro, em 20 de junho de 1865.[33] Em 25 de outubro de 1842 José Jacinto Fernandes da Trindade solicitou uma vaga de contrabaixista na Capela Imperial, sendo efetivado em 10 de novembro daquele ano, após realizar uma audição na presença do mestre de capela que qualificou-o como "*um dos melhores* [contrabaixistas] *que há na corte*".[34] No requerimento para sua entrada, José Jacinto solicitou a posição e "*o ordenado do Professor falecido José Fernandes da Trindade*". Parece tratar-se do pai, porém a confirmação da identidade deste "*Professor falecido*" é dificultada diante da profusão de homônimos: Cleofe Person de Mattos cita um "*José Fernandes da Trindade*"[35] e outro "*José Fernandes*" entre os músicos que ingressaram na Capela Real em 1816 e 1817, respectivamente.[36] Há também registro, segundo Ayres de Andrade, de um músico de nome José Francisco da Trindade atuando na Capela Real em 1822,[37] mas não existem maiores informações para a identificação de um parentesco.

Quanto a Gabriel, a documentação indica que era inicialmente convocado como reforço: "*sempre que há* [...] *grande Orquestra*".[38] A afirmação de Ayres de Andrade de que o músico teria sido efetivado como violinista da Capela Imperial "*em 1823*"[39] é refutada por documentos pertencentes à Biblioteca Nacional. Dirigindo-se em 1825 ao imperador, Trindade solicitou ingresso como violinista da Imperial Câmara para "*poder melhor concorrer para a subsistência de sua família, e tornar menos desgraçada a sua sorte*", pois seu pai encontrava-se "*em uma idade decrépita*".[40] Trindade também ressaltou em seu favor os ensinamentos que recebera de Francesco Ansaldi, através dos quais "*conseguiu chegar ao grau de perfeição, executando limpamente qualquer música que se lhe apresente*".[41]

Como era de praxe, a solicitação de Trindade foi encaminhada para a apreciação de Monsenhor Duarte Mendes de Sampaio Fidalgo (?-1846), inspetor da Capela Imperial desde 1822.[42] Monsenhor Fidalgo alegou não conhecer o músico e recomendou o indeferimento do pedido, justificando que o momento não era oportuno: outros dois violinistas, José Muraglia (?-c.1836)[43] e Nuno Álvares Pereira, já haviam sido contratados "*há poucos dias*",[44] mais exatamente a 5 de novembro de 1825.[45] Acrescente-se que mesmo antes já havia ingressado na Imperial Câmara, por portaria de 6 de junho de 1825, Heliodoro Norberto Florival da Silva, o outro aluno de

---

28 Apud: BRITO, Manuel Carlos de. *Crónicas da vida musical portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1990. p.46.

29 FÉTIS, François-Joseph. Op. cit., 1866. v.1, p.113.

30 Gabriel Fernandes da Trindade a Dom Pedro I, [1825]. Seção de Manuscritos, Biblioteca Nacional, C-566,22, doc.1; e Duarte Mendes de Sampaio Fidalgo a José Feliciano Fernandes Pinheiro (1774-1847), Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império, 12 maio 1827. Seção de Manuscritos, Biblioteca Nacional, C-566,22, doc.4. Estes dois documentos citam, ambiguamente, José Fernandes da Trindade como "*Muzico da Imperial Camara*" e "muzico desta [...] Capella", respectivamente.

31 Duarte Mendes de Sampaio Fidalgo a José Feliciano Fernandes Pinheiro, 12 maio 1827. Seção de Manuscritos, Biblioteca Nacional, C-566,22, doc.4.

32 Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Banhos, cx.J (1843), pc. s.n., f.[6r].39 Segundo o obituário publicado no Jornal do Commercio, n.172, 22 jun. 1865, p.1; não é correta a data "10 de novembro de 1865" que consta em ANDRADE, Ayres de. Op. cit., 1967. v.2, p.244.

33 Segundo o obituário publicado no *Jornal do Commercio*, n.172, 22 jun. 1865, p.1; não é correta a data "10 de novembro de 1865" que consta em ANDRADE, Ayres de. Op. cit., 1967. v.2, p.244.

34 Duarte Mendes de Sampaio Fidalgo a Paulino José Soares de Sousa (1807-1867), Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império, 3 nov. 1842. Arquivo Nacional, Coleção Eclesiástica, cx.925, pc.85, doc.125 (2).

35 José Jacinto Fernandes da Trindade a [Dom Pedro II (1825-1891)], 25 out. 1842. Arquivo Nacional, Coleção Eclesiástica, cx.925, pc.85, doc.125 (1).

36 MATTOS, Cleofe Person de. Op. cit., 1997. p.235, n.104. Não foi possível confirmar a informação de que José Jacinto Fernandes da Trindade teria ingressado na Real Câmara em 23 de novembro de 1816, portanto aos doze anos de idade. ANDRADE, Ayres de. Op. cit., 1967. v.2, p.243.

37 ANDRADE, Ayres de. Op. cit., 1967. v.2, p.243.

38 Gabriel Fernandes da Trindade a Dom Pedro I, [1825]. Seção de Manuscritos, Biblioteca Nacional, C-566,22, doc.1.

39 Gabriel Fernandes da Trindade a Dom Pedro I, [1825]. Seção de Manuscritos, Biblioteca Nacional, C-566,22, doc.1.

40 Gabriel Fernandes da Trindade a Dom Pedro I, [1825]. Seção de Manuscritos, Biblioteca Nacional, C-566,22, doc.1.

41 Gabriel Fernandes da Trindade a Dom Pedro I, [1825]. Seção de Manuscritos, Biblioteca Nacional, C-566,22, doc.1.

42 Para outros detalhes biográficos, ver: SANTOS, Antonio Alves Ferreira dos. *A Archidiocese do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Leuzinger, 1914. p.82.

43 Data baseada em "Relação das pensionistas da Sociedade Musical de Beneficencia do Rio de Janeiro em 31 Dezembro de 1867". In: ESTATUTOS *da Sociedade Musical de Beneficencia*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1868.

44 Duarte Mendes de Sampaio Fidalgo a Dom Pedro I, 7 nov. 1825. Seção de Manuscritos, Biblioteca Nacional, C-566,22, doc.3.

45 Duarte Mendes de Sampaio Fidalgo a Estevão Ribeiro de Resende (c.1808-1878), Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império, 5 nov.1825. Arquivo Nacional, Fundo Casa Imperial/Capela Imperial, cx.12, pc.1, doc.s.n.

Ansaldi; sua contratação foi considerada necessária porque o violinista italiano "*sempre est*[ava] *doente*", obrigando Monsenhor Fidalgo "*a chamar outro de fora para se lhe pagar*".[46] No caso de Gabriel, o inspetor concluiu da seguinte maneira o seu parecer: "*A visto do que parece o suplicante deve esperar haver alguma vaga; e neste tempo apurar-se mais no dito instrumento, e ficar perito*".[47]

Trindade teve melhor sorte em 1827, quando solicitou novamente uma posição, desta feita para a orquestra da Capela Imperial. De acordo com Monsenhor Fidalgo, havia agora a necessidade da contratação de novos violinos e o requerente, além de ser, segundo informações, "*muito capaz neste instrumento*", era também "*filho de um antigo músico desta mesma Capela*".[48] Beneficiado com um parecer favorável, Trindade ingressou na Capela Imperial por portaria de 15 de maio de 1827. Entretanto, a participação de Gabriel Fernandes da Trindade como instrumentista acabou sendo efêmera, estendendo-se apenas até 1831, ano em que a orquestra da Capela Imperial foi dissolvida pelas autoridades. Apenas o coro (apoiado por fagotes, violoncelos e contrabaixos) foi mantido em atividade durante o intervalo regencial.

A instabilidade política da Regência motivou também a suspensão das temporadas de ópera no Rio de Janeiro, reiniciadas apenas em 1843. A lacuna não deixou de ser preenchida, entretanto, com outros gêneros de eventos musicais, nos principais teatros da cidade, nos quais Trindade atuou como cantor, instrumentista e compositor. Tais eventos – em geral beneficentes, em prol de uma instituição, de uma causa ou de um indivíduo, músico ou ator – eram essencialmente de dois tipos. O primeiro tipo consistia de peças teatrais precedidas, seguidas, e/ou entremeadas de música e dança. Os periódicos da época registram, por exemplo, que em 1835 houve apresentação em benefício "*dos infelizes paraenses*" (presumível referência à Revolta da Cabanagem), com participação de Gabriel Fernandes da Trindade, Cândido Inácio da Silva (c.1800-1838), João dos Reis Pereira (1782-1853) e Francisco da Mota (?-1859), alternando música e teatro. Em 1837 houve um espetáculo semelhante, desta feita em benefício de certo José Joaquim Lodi, com quem Trindade cantou um dueto. Neste mesmo ano, Trindade executou duetos com João dos Reis Pereira, em ao menos duas ocasiões, em benefício, respectivamente, de Francisco Manuel da Conceição e de Leopoldina Cândida da Silva. Em 1838 a beneficiada chamava-se Graciosa Maria Cândida de Sousa, para quem Trindade compôs uma peça vocal. Neste mesmo ano Trindade cantou um *Hino de gratidão* da autoria de Delfina Benegna da Cunha, durante récita em benefício da mesma. Ainda no mesmo ano foi encenada a farsa intitulada *O pintor logrado*, que incluía um "engraçado dueto em música" composto por Trindade e executado por Gertrudes Angélica da Cunha e o beneficiado, Luís José Henriques Vieira. Em 1840 subiu à cena *Os sete infantes de Lara*, um drama em cinco atos com direção de João Caetano dos Santos (1808-1863), cenários de Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879) e música incidental composta por Gabriel Fernandes da Trindade. A execução desta música foi objeto das seguintes censuras por parte do *Jornal do Comércio*: "*em cada intervalo houve quatro e cinco sinfonias, algumas delas porém fora de compasso e todas com o infernal acompanhamento dos trombones, que se persuadem de que tocar bem é tocar forte, defeito aliás quase geral da orquestra do Teatro São Pedro* [de Alcântara]".[49]

Além desses espetáculos músico-teatrais, os teatros do Rio de Janeiro também acolheram, durante o período regencial, apresentações de caráter exclusivamente musical. Em tais eventos, a programação consistia basicamente de excertos operísticos e variações instrumentais (sobre temas de óperas). Como exemplo, podem ser citadas duas récitas programadas em favor da Sociedade Beneficência Musical,[50] realizadas em 1836 e 1837. No evento de 1837, Trindade cantou trechos de óperas de Rossini (1792-1868), em parceria com Cândido Inácio da Silva, João dos Reis Pereira e do castrato Giovanni Francesco Fasciotti (fl.1799-1841). A atuação de Trindade havia sido mais eclética na récita de 1836, ocasião em que interpretou um trio da ópera *Adina* de Rossini, junto com Cândido Inácio da Silva e João dos Reis Pereira, assim como uma ária de *Ana Bolena* de Donizetti (1797-1848) e um concerto para violino não-especificado. É possível que se trate de concerto da autoria de Charles-Auguste de Bériot (1802-1870), que teria sido apresentado em 1836 conforme alegou o historiador Vincenzo Cernicchiaro, porém sem documentar o dia e o mês da execução. Cernicchiaro também afirmou que neste mesmo ano Trindade executou excertos do *Guilherme Tell* de Rossini, com Cândido Inácio da Silva e João dos Reis Pereira, mas também não foi possível comprovar esta informação.[51]

Uma apresentação em benefício do próprio Gabriel Fernandes da Trindade foi anunciada no *Jornal do Comércio* em setembro de 1835 e adiada sucessivas vezes em função da chuva. Em um dos reclames, deixando

---

46 Duarte Mendes de Sampaio Fidalgo a Dom Pedro I, 31 maio 1825. Seção de Manuscritos, Biblioteca Nacional, C-835,47, doc.2.

47 Duarte Mendes de Sampaio Fidalgo a Dom Pedro I, 7 nov.1825. Seção de Manuscritos, Biblioteca Nacional, C-566,22, doc.3.

48 Duarte Mendes de Sampaio Fidalgo a José Feliciano Fernandes Pinheiro, 12 maio 1827. Seção de Manuscritos, Biblioteca Nacional, C-566,22, doc.4.

49 *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n.105, 22 abr. 1840, p.1.

50 Também denominada Sociedade de Beneficência Musical, Sociedade Musical Beneficência, Sociedade Musical Beneficente, Sociedade Musical e Sociedade de Música. Ver: SANTOS, Maria Luiza de Queiroz Amâncio. *Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942. p.309-311.

51 CERNICCHIARO, Vincenzo. Op. cit., 1926. p.135-136.

transparecer certa ansiedade, Trindade afirmou que "*tem necessidade do amparo do generoso público e por isso não pode afeitar-se a apresentar espetáculo em dia que o tempo obste a concorrência*".[52] Infelizmente, nenhum dos anúncios menciona o programa, nem os intérpretes convocados para este evento.

Os parágrafos anteriores dão uma medida da esporadicidade com que o nome de Gabriel Fernandes da Trindade se associa ao de dois músicos em especial, ambos conterrâneos mineiros. O primeiro deles, João dos Reis Pereira, consagrou-se como "*o baixo da voz mais profunda daquela época*".[53] O segundo, Cândido Inácio da Silva, não era apenas renomado como "*um tenor que arrebatava o público com a melodia de seu canto*",[54] mas também, a exemplo de Trindade, havia se destacado como instrumentista e compositor, deixando, entre outras obras, "*uma quantidade prodigiosa de modinhas e alguns lundus, variações e concertos para diversos instrumentos* [...]".[55] Os três músicos, e sua origem mineira, receberam uma menção importante, em 1836, no seguinte comentário de Manuel de Araújo Porto-Alegre:

> "*E que diremos nós do estilo particular, e das vozes dos cantores Brasileiros? Um João dos Reis, baixo, que pelo tubo de sua garganta arrancava um fá gravíssimo em toda a sua pureza e liberdade, subindo aos sons agudos de um tenor? Um Candido Inácio da Silva, e um Gabriel* [Fernandes da Trindade], *tenores; também é predicado de Minas Gerais as boas vozes*." [56]

Toda a evidência aponta para a existência, na capital do Império, de uma comunidade de músicos oriundos de Minas Gerais, unidos por laços pessoais, familiares e profissionais. No caso de Cândido Inácio da Silva, sabemos que este músico, além de partilhar do mesmo endereço, à rua da Alfândega,[57] foi padrinho de casamento de Gabriel Fernandes da Trindade.[58] Sobre esse evento, ocorrido em 20 de junho de 1835,[59] podemos acrescentar as seguintes informações. A noiva, Joana Rosa Ribeira de Melo, consta na documentação como sendo analfabeta, nascida em 24 de junho 1818 e batizada em 8 de janeiro de 1819 na Freguesia de Santa Rita, na corte.[60] O sogro de Trindade, Venâncio Ribeiro de Melo, era natural de Vila Rica, sendo possível portanto que conhecesse os Trindade quando ainda residiam em Minas Gerais. No Rio de Janeiro, é certo que as duas famílias já se relacionavam muito anteriormente às bodas, visto que o nome Senhorinha Fernandes da Trindade, possivelmente irmã de Gabriel, consta como madrinha de batismo de Joana Rosa.[61]

Como era comum numa época em que a distância dificultava a circulação de informações, Trindade não conseguiu apresentar em tempo hábil o seu atestado de batismo, documento essencial para o protocolo matrimonial. Por esse motivo, a presença de duas testemunhas fez-se necessária para confirmar o juramento que prestara às autoridades eclesiásticas em 14 de março de 1835. O primeiro a apresentar-se foi Romão Pereira da Costa (fl.1777/78-1849) – mais um integrante do coeso círculo de músicos mineiros radicados no Rio de Janeiro – que afirmou relacionar-se com Trindade e seus pais desde que haviam chegado à capital.[62] A segunda testemunha foi a própria mãe de Trindade, Quitéria Coelho de Almeida, já viúva e sem ocupação definida (*"que vive de suas agências"*).[63] Os dois depoimentos não dispensaram Trindade da obrigação de trazer o atestado de batismo dentro do prazo de um ano sob multa de vinte mil réis.[64] Como seu fiador apresentou-se um velho conhecido: Cândido Inácio da Silva.

Em 8 de junho de 1840 Gabriel Fernandes da Trindade dirigiu-se novamente às autoridades à procura de um emprego. Como, reiterando, a orquestra da

---

52 *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n.201, 15 set. 1835, p.3-4.

53 "*[I]l basso dalla voce più profonda esistente nell'epoca*". CERNICCHIARO, Vincenzo. Op. cit., 1926. p.95.

54 *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n.121, 30 maio 1838, p.4.

55 *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n.121, 30 maio 1838, p.4.

56 PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Ideias sobre a musica. *Nitheroy*. Revista Brasiliense. Sciencias, Lettras, e Artes, Paris, tomo 1, n.1, 1836, p.179. Este comentário foi parafraseado por Debret, da seguinte forma: "*Para dar uma idéia da superioridade dos meios dos nossos cantores citaremos um João dos Reis, que dava facilmente o fá de baixo com toda a sua pureza e alcançava as notas mais altas do tenor; um Cândido Inácio da Silva e um Gabriel, tenores, ambos de Minas Gerais, fecunda em belas vozes*." DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins, 1972. v.2, p.108-109.

57 Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Banhos, cx. G1, pc. 71, f. [3v].

58 Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Matrimônios, Freguesia do Sacramento, Livro 6, f.3v.

59 Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Matrimônios, Freguesia do Sacramento, Livro 6, f.3v.

60 Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Banhos, cx. G1, pc. 71, f.[4v].

61 Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Banhos, cx. G1, pc. 71, f.[4v].

62 Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Banhos, cx. G1, pc. 71, f.3v[=12v]. Romão Pereira da Costa regeu em 1814 o *Te Deum* em comemoração ao dia de São Silvestre na cidade de Mariana. Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Mariana. Receita e Despesa da Câmara Municipal de Mariana, Códice 333 (1809-1817), f.134r. Meu agradecimento a Paulo Castagna pela informação. Não está claro se Romão Pereira da Costa já residia no Rio de Janeiro em 1814 ou se, contradizendo o seu depoimento, o músico só viria a fixar-se na capital posteriormente à família Trindade. A data estimada de 1849 para o falecimento de Romão Pereira da Costa é baseada em ESTATUTOS *da Sociedade Musical de Beneficencia*. Op. cit., 1868.

63 Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Banhos, cx. G1, pc. 71, f.4r[=13r].

64 Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Banhos, cx. G1, pc. 71, f.[3v].

Capela Imperial havia sido desativada, Tridade requereu, desta feita, a posição de tenor no coro da dita instituição.[65] Pareceres favoráveis foram emitidos por Monsenhor Fidalgo[66] e por Manuel do Monte Rodrigues de Araújo (1796-1863), nono bispo do Rio de Janeiro.[67] Ao defender a volta de Trindade Monsenhor Fidalgo não apenas elogiou a "*excelente voz*" do músico como também procurou sensibilizar o governo quanto ao "*mísero estado*" em que a Capela Imperial se encontrava em 1840:

> "[...] *parece muito justo ser admitido ao serviço desta Capela, por já ter sido o suplicante músico instrumentista nela; e tendo sido muito digno de louvor, pelo seu serviço. Porém em 1831 foi despedido* [...] *com todos os outros músicos instrumentistas, por ordem do Governo* [...]; *e desde esta época é que a Capela Imperial começou a decair inteiramente do seu brilhantismo. Pela morte de muitos músicos vocais, e despedida de outros* [...], *se V. Ex.ª pela sua grande bondade, Religião, e Patriotismo, não acudir aos males que sofre, fazendo prover alguns lugares, não teremos certamente, quem possa cantar nas funções que são indispensáveis de se fazer."* [68]

Apesar da urgência na mensagem, Trindade acabou sendo contratado somente dois anos mais tarde, por aviso de 15 de setembro de 1842.[69] O músico consta entre os tenores efetivados quando os corpos estáveis foram re-estabelecidos em 1843,[70] por ocasião do advento da nova Imperatriz, Teresa Cristina de Bourbon-Duas Sicílias (1822-1889).[71]

Segundo Manuel de Araújo Porto-Alegre, a voz de Trindade, outrora comparável à do grande Giovanni Battista Rubini (1794-1854), já apresentava sinais de desgaste em 1837.[72] Nove anos mais tarde, um relatório do mestre de capela informava que Trindade encontrava-se paralítico ("*estuporado*").[73] A ausência de seu nome no *Almanak Laemmert*, que a partir de 1849 começa a relacionar os músicos da Capela Imperial, reflete o seu desligamento prematuro desta instituição. Os últimos dias de Trindade parecem ter sido longos e penosos; o atestado de óbito fornece como causa da morte "*inanição por longa supuração*".[74] Faleceu em 23 de agosto de 1854 – não "*setembro de 1854*", como afirma Ayres de Andrade[75] –, "*recebeu os socorros espirituais*" e foi sepultado "*no Cemitério público*".[76] Haviam dois destes na época, o Cemitério de São Francisco Xavier, na Ponta do Caju, e o de São João Batista, na Freguesia da Lagoa; ambos eram administrados pela Santa Casa de Misericórdia e destinados aos não-privilegiados. Coube à viúva de Trindade uma pensão anual de 130 mil réis (o salário do tenor na Capela Imperial era de trezentos mil réis anuais), pagos a partir de 13 de outubro de 1854 pela Sociedade Beneficência Musical.[77] Presume-se que a encomendação do músico mineiro – realizada em sua própria residência[78] – assim como o caixão, a translação e o enterro também tenham sido financiados pela Sociedade, instituição criada em 1833 com o duplo objetivo de promover concertos e amparar, na vida e na morte, os indivíduos que abraçaram a música como profissão.

Marcelo Campos Hazan
Columbia University

[65] Gabriel Fernandes da Trindade a [Dom Pedro II], 8 jun. 1840. Arquivo Nacional, Coleção Eclesiástica, cx.925, pc.56, doc.1 (1).
[66] Duarte Mendes de Sampaio Fidalgo a Paulino José Soares de Sousa, 13 jul. 1840. Arquivo Nacional, Coleção Eclesiástica, cx.925, pc.56, doc.1 (2).
[67] Bispo Capelão-Mor Manuel do Monte Rodrigues de Araújo a Antônio Paulino Limpo de Abreu (1798-1883), Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império, 3 ago. 1840. Arquivo Nacional, Coleção Eclesiástica, cx.925, pc.56, doc.1 (3).
[68] Duarte Mendes de Sampaio Fidalgo a Paulino José Soares de Sousa, 13 jul. 1840. Arquivo Nacional, Coleção Eclesiástica, cx.925, pc.56, doc.1 (2).
[69] Bispo Capelão-Mor Manuel do Monte Rodrigues de Araújo a Paulino José Soares de Sousa, 3 out. 1842. Arquivo Nacional, Fundo Casa Imperial/Capela Imperial, Cx. 627 (antiga 13A), pc.2, doc.46 (1).
[70] Ver: ANDRADE, Ayres de. Op. cit., 1967. v.1, p.215-217.
[71] Ver: CARDOSO, Lino de Almeida. O som e o soberano: uma história da depressão musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e seus antecedentes. São Paulo, 2006. Tese (Doutorado) em História Social. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. 375p.
[72] PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Academia de musica. *Jornal de Debates*, Rio de Janeiro, n.39, 18 out. 1837, p.156.
[73] Francisco Manuel da Silva (1795-1865) a Manuel Joaquim da Silveira (1807-1875), Inspetor da Capela Imperial, 4 out. 1846. Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, Fundo Casa Imperial/Capela Imperial, Cx. 627 (antiga 13A), pc.2, doc.190 (2). Apud: ANDRADE, Ayres de. Op. cit., 1967. v.1, p.217-218.
[74] Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Óbitos, Freguesia do Sacramento, Livro 14 (1853-1861), f.24r.
[75] ANDRADE, Ayres de. Op. cit., 1967. v.2, p.243.
[76] Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Óbitos, Freguesia do Sacramento, Livro 14 (1853-1861), f.24r.
[77] ESTATUTOS *da Sociedade Musical de Beneficencia*. Op. cit., 1868.
[78] Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Óbitos, Freguesia do Sacramento, Livro 14 (1853-1861), f.24r.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. 2v.

ARQUIVO NACIONAL. *Registro de Estrangeiros, 1808-1822*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1960. 319p.

BRAND, Paulo. Modinhas de Gabriel Fernandes da Trindade. ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, Rio de Janeiro, 2-6 ago. 1993. *Anais*. Rio de Janeiro: Instituto Villa-Lobos da UNI-RIO, Escola de Música da UFRJ, Conservatório Brasileiro de Música, 1993. p.218.

BRITO, Manuel Carlos de. *Crónicas da vida musical portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1990. 91p.

CARDOSO, Lino de Almeida. O som e o soberano: uma história da depressão musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e seus antecedentes. São Paulo, 2006. Tese (Doutorado) em História Social. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. 375p.

CASTAGNA, Paulo. Gabriel Fernandes da Trindade: os Duetos Concertantes. II ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 25 jul. 1996. *Anais*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 1997. p.64-111.

CERNICHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile* dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925). Milão: Fratelli Riccioni, 1926. 617p.

CUNHA, Alcingstone de Oliveira. The Portuguese royal court and the patronage of sacred music in Rio de Janeiro, 1808 1821. Fort Worth, 1998. Tese (Doutorado). Southwestern Baptist Theological Seminary. 165p.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins, 1972. 2v.

ESTATUTOS *da Sociedade Musical de Beneficencia*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1868.

FETIS, François-Joseph. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. 2. ed., rev. e aum. Paris: Librairie de Firmin-Didot, 1866. 8v.

HAZAN, Marcelo Campos. Gabriel Fernandes da Trindade: vida e morte de um músico mineiro no Rio de Janeiro. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v.22, n.1, 2002, p.24-39.

LANGE, Francisco Curt. *Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias* (História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais, v.5). Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1981. 231p.

MAGALDI, Cristina. Concert Life in Rio de Janeiro, 1837-1900. Los Angeles, 1994. Tese (Doutorado) em Musicologia. University of California. 486p.

MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Conselho Federal de Cultura, 1970. 413p.

__________. José Maurício Nunes Garcia: biografia. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, 1997. 373p.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Academia de musica. *Jornal de Debates*, Rio de Janeiro, n.39, 18 out. 1837, p.156.

__________. Ideias sobre a musica. *Nitheroy*. Revista Brasiliense. Sciencias, Lettras, e Artes, Paris, tomo 1, n.1, 1836, p.161-183.

SANTOS, Antonio Alves Ferreira dos. *A Archidiocese do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Leuzinger, 1914. 746p.

SANTOS, Maria Luiza de Queiroz Amâncio. *Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942. 343p.

TAUNAY, Visconde de. *Uma grande gloria brasileira*: José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830). São Paulo: Melhoramentos, 1930. 129p.

As Obras

Tabela 1. Relação completa das obras de Gabriel Fernandes da Trindade.

Observações:

* REIS PEQUENO, Mercedes de Moura. Carta a Paulo Castagna. Rio de Janeiro, 22 nov. 1995.

** MATTOS, Cleofe Person de. "'Jornal do Comércio' (Rio de Janeiro). Ano de 1836". Reprodução digital [acpm-37-01-03-019, acpm-37-01-03-127/128]. In: Organização e disponibilização do Acervo Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: Movimento.com Produções Artísticas, 2009. DVD-ROM 1 (no prelo).

Tabela 1a. Relação completa das obras de Gabriel Fernandes da Trindade: música de salão (vocal).

OBRA	ACERVOS	EDIÇÕES DE ÉPOCA	EDIÇÕES MODERNAS	REFERÊNCIAS DE ÉPOCA	OBSERVAÇÕES
PAMM 19 – Adorei uma alma impura	– BFRB (CO-BFRB: n.646, p.417) – BUFSM – DIMAS/BNRJ (CO-DIMAS: n.250, p.76)	– Imprensa de Música de Pierre Laforge, 2p. – Imperial Estabelecimento de Piano e Música de Narciso e Artur Napoleão	SIQUEIRA, [p.61-62]	Jornal do Comércio, n.240, 10 set. 1842	– "Modinha" (partitura) – "Modinha Brasileira" (Jornal do Comércio)
PAMM 20 – Batendo a linda plumagem	MIP	Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi, n.1038 (Novo Álbum de Modinhas, n.24), 3p.			"Modinha Brasileira"
PAMM 21 – Corações que amor uniu	original não localizado, fotocópia em DIMAS/BNRJ	– Imprensa de Música de Pierre Laforge, 2p. – Imperial Estabelecimento de Piano e Música de Narciso e Artur Napoleão			"Modinha"

OBRA	**ACERVOS**	**EDIÇÕES DE ÉPOCA**	**EDIÇÕES MODERNAS**	**REFERÊNCIAS DE ÉPOCA**	**OBSERVAÇÕES**
PAMM 22 – Do regaço da amizade	– BFRB (CO-BFRB: n.646, p.417) – BPAJ – BUFSM	– Imprensa de Música de Pierre Laforge, 2p. – Imperial Estabelecimento de Piano e Música de Narciso e Artur Napoleão	– DODERER, n.29, p.79-81 – SIQUEIRA, [p.27-28]	Jornal do Comércio, n.303, 13 dez. 1839	“Modinha”
PAMM 23 – Erva mimosa do campo	– BPAJ – BUFSM	Imprensa de Música de Pierre Laforge, 2p.	– DODERER, n.36, p.99-101 – SIQUEIRA, [p.59-60]	Jornal do Comércio, n.227, 27 ago. 1842	– “Modinha” – Poesia de Joaquim Antônio de Magalhães (1795-1848)
Espessas matas, que ao longe estais	perdida			CO-JCM/HEH: p.46 (Coleção de Modinhas Brasileiras, n.1)	– “Modinha Brasileira”-“com acompanhamento de violão”
Eu não quero outra ventura	perdida			CO-JCM/HEH: p.46 (Coleção de Modinhas Brasileiras, n.1)	– “Modinha Brasileira” – “com acompanhamento de violão”
PAMM 24 – Foi bastante ver teus olhos	MIP	Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi, n.1034 (Novo Álbum de Modinhas, n.20), 2p.		CO-JCM/HEH: p.46 (Coleção de Modinhas Brasileiras, n.5)	“Modinha Brasileira”
PAMM 25 – Graças aos céus	BPAJ	– Imprensa de Música de Pierre Laforge, 2p. – Imperial Estabelecimento de Piano e Música de Narciso e Artur Napoleão	DODERER, n.6, p.17-19	Jornal do Comércio, n.260, 30 out. 1839	“Lundum”
PAMM 26 – Já não existe a minha amante	– BUFSM – DIMAS/BNRJ	– Imprensa de Música de Pierre Laforge, 2p. – Imperial Estabelecimento de Piano e Música de Narciso e Artur Napoleão	SIQUEIRA, [p.15-16]	Jornal do Comércio, n.303, 13 dez. 1839	“Modinha”
PAMM 27 – Meu coração vivia isento	– BFRB (CO-BFRB: n.646, p.417) – BUFSM	– BFRB (CO-BFRB: n.646, p.417) – BUFSM – Imprensa de Música de Pierre Laforge, 2p. – Imperial Estabelecimento de Piano e Música de Narciso e Artur Napoleão	SIQUEIRA, [p.65-66]	– CO-JCM/HEH: p.46 (Coleção de Modinhas Brasileiras, n.3) – Jornal do Comércio, n.254, 24 out. 1839	– “Modinha Brasileira” (partitura) – “Modinha” (Jornal do Comércio)
PAMM 28 – Meu destino é imudável	– BFRB (CO-BFRB: n.646, p.417) – BUFSM – DIMAS/BNRJ	Imprensa de Música de Pierre Laforge, 2p.	– MAURÍCIO, v.2, p.64 – MENDES, p.150-151 – MORAES FILHO, v.1, p.46 – SIQUEIRA, [p.33-34]	Jornal do Comércio, n.194, 24 ago. 1839	“Modinha”
Não há nada mais mimoso	perdida			CO-JCM/HEH: p.46 (Coleção de Modinhas Brasileiras, n.4)	“Modinha Brasileira”

OBRA	ACERVOS	EDIÇÕES DE ÉPOCA	EDIÇÕES MODERNAS	REFERÊNCIAS DE ÉPOCA	OBSERVAÇÕES
Não receies bela Márcia	perdida	Imprensa de Música de Pierre Laforge		Jornal do Comércio, n.230, 20 ago. 1847*	"Modinha"
PAMM 29 – No momento em que nasci	MIP	Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi, n.1041 (Novo Álbum de Modinhas, n.27), 2p.			"Modinha Brasileira"
Nutrem dentro em meu peito	perdida	Imprensa de Música de Pierre Laforge		Jornal do Comércio, n.235, 24 ago. 1847*	"Modinha"
PAMM 30 – Ocália dize por que quebraste	MIP	Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi, n.1035 (Novo Álbum de Modinhas, n.21), 2p.			"Modinha Brasileira"
O canário mensageiro	perdida	Imprensa de Música de Pierre Laforge		Jornal do Comércio, n.242, 31 out. 1837*	Poesia de Francisco de Paula Brito (1809-1861)
PAMM 31 – Ondas batei vagarosas	MIP	Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi, n.1036 (Novo Álbum de Modinhas, n.22), 2p.			"Modinha Brasileira"
Pintar eu quero minha paixão	perdida	Imprensa de Música de Pierre Laforge		Jornal do Comércio, n.44, 13 fev. 1852*	"Modinha"
PAMM 32 – Por mais que busco encobrir	MIP	Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi, n.1039 (Novo Álbum de Modinhas, n.25), 2p.			"Modinha Brasileira"
PAMM 33 – Por que ó morte cruel	BUFSM	– Imprensa de Música de Pierre Laforge, Rio de Janeiro, 2p. – Imperial Estabelecimento de Piano e Música de Narciso e Artur Napoleão	SIQUEIRA, [p.47-48]	Jornal do Comércio, n.268, 8 out. 1842	"Modinha"
Por que pretendes cruel saudade	perdida			CO-JCM/HEH: p.46 (Coleção de Modinhas Brasileiras, n.6)	"Modinha Brasileira"
PAMM 34 – Quando não posso avistar-te	– BFRB (CO-BFRB: n.646, p.417) – BUFSM – DIMAS/BNRJ (CO-DIMAS: n.119, p.37)	– Imprensa de Música de Pierre Laforge, 2p. – Imperial Estabelecimento de Piano e Música de Narciso e Artur Napoleão	SIQUEIRA, [p.29-30]	Jornal do Comércio, n.218, 18 set. 1839	"Modinha"
PAMM 35 – Remorsos, penas, tormentos	MIP	Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi, n.1037 (Novo Álbum de Modinhas, n.23), 2p.			"Modinha Brasileira"
PAMM 36 – Se o pranto apreciares	– BPAJ – BUFSM	Imprensa de Música de Pierre Laforge, 2p.	– DODERER, p.81-83 – SIQUEIRA, [p.11-12]	Jornal do Comércio, n.247, 17 out. 1839	"Modinha"

OBRA	ACERVOS	EDIÇÕES DE ÉPOCA	EDIÇÕES MODERNAS	REFERÊNCIAS DE ÉPOCA	OBSERVAÇÕES
PAMM 37 – Tive amor fui desditoso	DIMAS/BNRJ	– Imprensa de Música de Pierre Laforge, 2p. – Imperial Estabelecimento de Piano e Música de Narciso e Artur Napoleão			“Modinha”
PAMM 38 – Um ai gerado pela paixão	– BFRB (CO-BFRB: n.646, p.417) – BUFSM	Imprensa de Música de Pierre Laforge, 2p.	– MAURÍCIO, v.2, p.65 – MENDES, p.136-139 – MORAES FILHO, v.1, p.47 – SIQUEIRA, [p.51-52]	Jornal do Comércio, n.275, 15 out. 1842	“Modinha”
Um filho chorando a morte de sua mãe	perdida	Imprensa de Música de Pierre Laforge		Jornal do Comércio, n.199, 6 set. 1838	“Modinha Fúnebre”
Vai suspiro, chega aos lares	perdida			CO-JCM/HEH: p.46 (Coleção de Modinhas Brasileiras, n.2)	“Modinha Brasileira”
PAMM 39 – Vai terno suspiro meu	MIP	Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi, n.1040 (Novo Álbum de Modinhas, n.26), 2p.			“Modinha Brasileira”

Tabela 1b. Relação completa das obras de Gabriel Fernandes da Trindade: música de câmara (instrumental).

OBRA	FONTE	OBSERVAÇÕES
PAMM 40-42 – Duetos Concertantes I, II e III	OLS	– para violinos I e II

Tabela 1c. Relação completa das obras de Gabriel Fernandes da Trindade: música para o palco (vocal e/ou instrumental).

Obra	Acervo	Referências de época	Observações
A panela do feitiço	perdida	Jornal do Comércio, n.27, 5 fev. 1836**	– dueto cantado por [Gabriel Fernandes da Trindade?] e Antônia Borges de Oliveira durante récita em benefício desta – estréia: Teatro Constitucional Fluminense, 10 fev. 1836
Sem título	perdida	Jornal do Comércio, n.242, 7 nov. 1836**	– variações para violino solo executadas por Gabriel Fernandes da Trindade e dançadas por Miguel Vaccani Júnior, com coreografia “em caráter turco” – apresentadas ao final do primeiro ato da “tragédia” intitulada “Fayel”, em benefício de Miguel Vaccani Júnior – estréia prevista: Teatro da Praia de Dom Manuel, 11 nov. 1836
Sem título	perdida	Jornal do Comércio, n.213, 25 set. 1838	– “Dueto brasileiro” cantado por Vítor Porfírio de Borja e Graciosa Maria Cândida de Sousa durante récita em benefício desta – estréia: Teatro Constitucional Fluminense, 31 jan. 1838
Sem título	perdida	Jornal do Comércio, n.21, 27 jan. 1838	– dueto para a “farsa” intitulada “O pintor logrado”, cantado por Gertrudes Angélica da Cunha e Luís José Henriques Vieira, durante récita em benefício deste – estréia: Teatro de São Januário, 25 set. 1838
Sem título	perdida	Jornal do Comércio, n.103 e 105, 17-18 e 22 abr. 1840*	– “sinfonias” para os intervalos do “drama em cinco atos” intitulado “Os sete infantes de Lara” – estréia: Teatro São Pedro de Alcântara, 20 abr. 1840

PAMM 19 a 39 – **Canções**
(canto e piano)
Duração aproximada: 34 minutos
Edição: Marcelo Campos Hazan

Qual teria sido a dimensão da produção vocal de Gabriel Fernandes da Trindade? Até recentemente, suas obras eram citadas sem muita precisão. *A Enciclopédia da música brasileira,* por exemplo, relaciona apenas cinco delas.[79] A primeira iniciativa de relevo no sentido de arrolar as canções de Trindade deve-se a Paulo Brand que, em 1993, publicou uma lista (posteriormente expandida) de treze títulos do compositor, em edições de época pertencentes à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.[80] Mercedes de Moura Reis Pequeno, em trabalho não publicado, recolheu informações no *Jornal do Comércio* e identificou seis títulos cujas respectivas partituras, até o momento, não foram localizadas.[81] Nenhuma dessas relações, contudo, havia considerado o catálogo de partituras de aluguel de J. C. Müller e H. E. Heinen, de 1837, que menciona não menos do que seis canções de Gabriel Fernandes da Trindade, quatro delas ainda não encontradas.[82] Com base nestas e outras informações, foi possível identificar um total de 31 canções – todas elas modinhas, à exceção de um lundu –, 21 das quais chegaram até nossos dias, como indica a tabela 1a.

A história das modinhas de Gabriel Fernandes da Trindade pertence aos primórdios da impressão musical no Rio de Janeiro. Em notável pormenor, Mercedes Reis Pequeno examinou esses primórdios com ênfase sobre o papel desempenhado por dois imigrantes europeus, o clarinetista alemão João Bartolomeu Klier e o flautista francês Pierre Laforge:

> "*Em março de 1828 chegou ao Rio de Janeiro o clarinetista João Bartolomeu Klier, natural de Bremen, Alemanha, estabelecendo-se inicialmente como professor de música e, mais tarde, instrumentista da Capela Imperial. Três anos depois, abriu uma loja de música na Rua do Cano* [atual Rua Sete de Setembro], *189, transferindo-se em 1832 para a Rua Detrás do Hospício (hoje Rua Buenos Aires), 95. Em 1834 anunciou que mandara imprimir, com propriedade exclusiva, modinhas de Gabriel Fernandes da Trindade, e em 1836 já possuía uma imprensa própria de música, anunciando no ano seguinte a publicação de* Terpsícore Brasileira*, coleção de valsas, contradanças etc. Após sua morte em 1847, teve como sucessores na firma suas filhas Francisca Klier & Irmã (1856-1859) e por fim A. J. Klier, sucessor de seu pai, J. B. Klier.*
>
> *A impressão regular de peças musicais no Rio de Janeiro teve início com Pierre Laforge, músico francês estabelecido por volta de 1834 com 'estamparia de música' na Rua do Ouvidor, 149, que teria sido o responsável pela gravação das modinhas de Gabriel Fernandes da Trindade para J. B. Klier. Em 1837, instalou-se na Rua da Cadeia (depois Rua da Assembléia), 89, onde funcionou até 1851, tendo gravado inúmeras peças, em sua maioria de pequeno formato (28 por 18 centímetros) e sem qualquer capa ou folha de rosto, apenas com as indicações necessárias na cabeça da própria música. Sua produção era constituída principalmente de modinhas, lundus e árias de óperas, de compositores como o padre José Maurício Nunes Garcia, Cândido Inácio da Silva, Gabriel Fernandes da Trindade, Pedro I, Francisco Manuel da Silva, Januário da Silva Arvelos, M. A. de Sousa Queirós, Francisco da Luz Pinto, Joseph Fachinetti, Antônio Tornaghi e outros.*"[83]

Esses comentários esclarecem que, embora impressas por Pierre Laforge, os direitos de comercialização das modinhas de Gabriel Fernandes da Trindade pertenciam a João Bartolomeu Klier. Os dois reclames transcritos a seguir são ilustrativos neste sentido. O primeiro deles, ao qual faz referência a citação acima, noticia o início da impressão e comercialização das canções de Trindade, em 1834. O segundo, publicado no ano seguinte, documenta os direitos exclusivos de Klier e fala pela popularidade destas modinhas, deixando entrever que as partituras chegaram a ser até pirateadas:

> "*Acha-se próximo a sair à luz Modinhas Brasileiras com acompanhamento de piano e violão, compostas por Gabriel Fernandes da Trindade, das quais já se acha à venda a*

[79] ENCICLOPÉDIA da música brasileira; erudita, folclórica, popular. São Paulo: Art Editora, 1977. v.2, p.762.

[80] BRAND, Paulo. Modinhas de Gabriel Fernandes da Trindade. ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, Rio de Janeiro, 2-6 ago. 1993. *Anais*. Rio de Janeiro: Instituto Villa-Lobos da UNI-RIO, Escola de Música da UFRJ, Conservatório Brasileiro de Música, 1993. p.218.

[81] REIS PEQUENO, Mercedes de Moura. Carta a Paulo Castagna. Rio de Janeiro, 22 nov. 1995.

[82] CATALOGO DA BIBLIOTHECA musical de J. C. Müller e H. E. Heinen. Op. cit., 1837. p.46.

[83] ENCICLOPÉDIA da música brasileira. Op. cit., 1977. v.1, p.352.

[84] *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n.69, 27 mar. 1834. p.4. Apud: ANDRADE, Ayres de. Op. cit., 1967. v.1, p.241.

primeira, na loja de João Bartolomeu Klier, rua Detrás do Hospício, n.95."[84]

"*João Bartolomeu Klier avisa ao respeitável público, que continua a imprimir as modinhas compostas pelo Sr. Gabriel Fernandes da Trindade, cuja impressão é propriedade do anunciante, por assim ter justo e contratado com o dito Sr. Gabriel, o que passa a publicar para que ninguém as possa mandar imprimir, nem vender, incorrendo nas penas da lei, no caso em contrário.*"[85]

Treze canções de Trindade impressas por Pierre Laforge chegaram até nossos dias. Sete dessas partituras omitem o nome do impressor, mas podem ser facilmente identificadas pelo estilo do tipo e da diagramação.[86] As outras seis[87] trazem estampado o endereço "*Rua da Cadeia n.º 89*", onde, segundo Mercedes Reis Pequeno, a firma esteve sediada entre 1837 e 1851.[88] Através dos anúncios de venda veiculados no *Jornal do Comércio*, foi possível identificar outras dez modinhas de Trindade em edições de Pierre Laforge, perdidas, elevando o total para 23 partituras lançadas por este impressor (tabela 1a).

Além de Pierre Laforge, ao menos duas outras firmas oitocentistas, Filippone e Tornaghi e Narciso e Artur Napoleão, publicaram canções de Trindade. Quanto à primeira, Mercedes Reis Pequeno descreveu sua trajetória da seguinte maneira:

"*Com a instalação, em 1846, da Casa de Filippone e C.ia, Abridores e impressores, na Rua dos Latoeiros (hoje Rua Gonçalves Dias), 59, no ano seguinte denominada Ed. Filippone e C.ia e por fim Imperial Imprensa de Música de Filippone e C.ia, constituiu-se a primeira editora musical da cidade.* [...] *Desde o início foram precursores na impressão com chapas numeradas e* [... no primeiro ano de funcionamento] *já declaravam possuir depósitos em Porto Alegre (RS), Bahia, Pernambuco e Buenos Aires, Argentina. Foram também precursores na publicação de catálogos nas contracapas das peças que imprimiam, de frontispícios com belos trabalhos de gravação.* [...] *Em 1853 mudaram-se para a Rua do Ouvidor, 101, e dois anos mais tarde a firma admitiu como sócio Antônio Tornaghi (Filippone e Tornaghi), conhecido compositor e professor de canto e piano, que chegara ao Brasil em 1841 e do qual o próprio Filippone já havia publicado várias peças.* [...] *Por volta de 1862 mudaram-se para a Rua do Ouvidor, 93, entrando gradativamente em declínio às atividades da casa, que tivera seu período áureo na Rua do Ouvidor, 101.*"[89]

São ao todo oito as partituras de Trindade impressas por Filippone e Tornaghi.[90] Teriam sido anunciadas à venda? Não foi possível determinar. Seja como for, todas elas integraram uma série intitulada *Novo Álbum de Modinhas*, e, através do número de chapa estampado em cada exemplar, indo seqüencialmente de 1034 a 1041, foi possível determinar a ordem em que foram lançadas.[91] Também impresso nas partituras consta o endereço "*Rua do Ouvidor, 101*", local onde, segundo o excerto transcrito logo acima, a firma teve sede de 1855 a (cerca de) 1862. Donde se conclui que as modinhas impressas por Filippone e Tornaghi foram lançadas postumamente, posto que Trindade faleceu em 1854.[92]

Porém também é possível que essas partituras constituam reimpressões. Existem precedentes para a reedição de obras deste compositor. Um dos títulos publicados por Filippone e Tornaghi (PAMM 24) já havia sido listado em 1837, no catálogo de aluguel de partituras de J. C. Müller e H. E. Heinen. No mesmo catálogo consta anunciada outra canção (PAMM 27), que, dois anos depois, viria a ser noticiada à venda no *Jornal do Comércio,* em edição de Pierre Laforge. Além disso, uma vez que o acervo de Pierre Laforge foi adquirido por Narciso José Pinto Braga em 1869, não menos do que nove peças de Trindade foram re-editadas, na década de 1870, pela firma deste impressor, Narciso e Artur Napoleão. Embora nenhuma dessas re-edições tenha sido localizada até o momento, sabe-se de sua existência a partir de uma listagem alfabética de partituras à venda que vinha impressa na contracapa das publicações de Narciso e Artur Napoleão (seguindo o precedente de Filippone e Tornaghi), em uma série intitulada *Modinhas, Romances e Lundus.* [94]

[86] PAMM 19, 21, 23, 28, 33 e 38.

[87] PAMM 22, 25, 26, 27, 34, 36 e 37.

[88] ENCICLOPÉDIA da música brasileira. Op. cit., 1977. v.1, p.352.

[89] ENCICLOPÉDIA da música brasileira. Op. cit., 1977. v.1, p.352.

[90] PAMM 20, 24, 29, 30, 31, 32, 35 e 39.

[91] PAMM 24: 1034; PAMM 30: 1035; PAMM 31: 1036; PAMM 35: 1037; PAMM 20: 1038; PAMM 32: 1039; PAMM 39: 1040; PAMM 29: 1041.

[92] Max Fleiuss faz referência a um "*Novo Álbum de Modinhas Brasileiras*" publicado de 1869 a 1875, como também a um "*Álbum de Modinhas Brasileiras*", lançado em 1869. FLEIUSS, Max. Imprensa brasileira. In: INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO. *Diccionario historico, geographico e ethnographico do Brasil*: commemorativo do primeiro centenario da independencia. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1922. Apud: ANDRADE, Mário. *Modinhas imperiais*. São Paulo: Martins, 1964. p.17. Para complicar ainda mais a questão, Mercedes Reis Pequeno refere-se a uma série intitulada "*Novo Álbum de Modinhas Brasileiras*, compostas por vários autores", cuja primeira canção teria sido publicada em 1851. BIBLIOTECA NACIONAL. Op. cit., 1962. p.71.

[93] ENCICLOPÉDIA da música brasileira. Op. cit., 1977. v.1, p.356. PAMM 19, 21, 22, 25, 26, 27, 33, 34 e 37.

[94] SIQUEIRA, Baptista. *Modinhas do passado*: cultura – folclore – música. 2. ed. Rio de Janeiro: Baptista Siqueira, 1979. p.199-204.

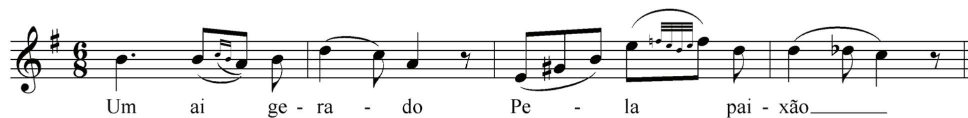
Além dessas reimpressões oitocentistas, algumas canções de Gabriel Fernandes da Trindade foram relançadas em coletâneas do século XX. Alexandre José de Melo Morais Filho, em 1900,[95] e Júlia de Brito Mendes, em 1911,[96] reuniram duas cada, ao passo que Milene Antonieta Coutinho Maurício, em 1982,[97] publicou três delas. Batista Siqueira reimprimiu dez títulos na forma de fac-símiles[98] e Gehrard Doderer editou quatro peças, em 1984.[99] Raras obras existem em registro sonoro, como é o caso de PAMM 23[100] ou de, sobretudo, PAMM 25, disponível em três gravações.[101] Isto é, até o lançamento de *Modinhas Cariocas*, bastante recente, trazendo esta e mais quatro outras peças de Gabriel Fernandes da Trindade.[102]

As edições de Alexandre José de Melo Morais Filho e Júlia Brito Mendes destacam-se em função de terem sido recolhidas da tradição oral.[103] Com efeito, esses trabalhos constituem um testemunho do trânsito deste repertório para além dos salões e salas de visita das elites letradas da capital. Os exemplos 1a e 1b trazem os primeiros compassos da melodia de PAMM 38, em duas versões. O exemplo 1a reproduz diplomaticamente a partitura impressa por Pierre Laforge (e comercializada por João Bartolomeu Klier), que serviu de base para a presente edição. O exemplo 1b, por sua vez, transcreve a versão recolhida por Melo Morais Filho. Estes poucos compassos já evidenciam a existência de variações melódicas expressivas entre as duas versões. Sem falar de variantes nos versos, o que salta aos olhos especialmente quando se consulta a edição de Júlia Brito Mendes. Além da difusão oral deste repertório, assunto que motivou uma célebre polêmica,[104] as modinhas de Gabriel Fernandes da Trindade passaram por outros tipos de transformação. A isso atesta a coleção *Flores Guanabarenses*, da autoria de Adolph Maersch (?-1863), reunindo seis "*variações e fantasias fáceis e brilhantes para piano sobre motivos de lindas modinhas brasileiras*",[105] três delas originalmente compostas por Trindade.[106]

Exemplo 1a. PAMM 38, c.1-4, versão Imprensa de Música de Pierre Laforge.



Exemplo 1b. PAMM 38, c.1-4, versão Alexandre José de Melo Morais Filho.



De volta ao domínio restrito do mercado editorial oitocentista, e a propósito do piano, a "*mercadoria-fetiche*" do Segundo Reinado,[107] todas as partituras de Trindade examinadas explicitam o acompanhamento desse instrumento. Dois indícios documentais, todavia, sugerem que nem sempre esse foi o caso. O primeiro é o supracitado

95 MELLO MORAES FILHO. *Cantares Brasileiros*. Cancioneiro Fluminense. No quarto centenario. Parte musical. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos, 1900. 2v. PAMM 28 e 38.

96 MENDES, Julia Brito. *Canções populares do Brazil*: collecção escolhida das mais conhecidas modinhas brazileiras, acompanhadas das respectivas musicas, a maior parte das quaes trasladada da tradição oral pela distincta pianista [...]. Rio de Janeiro: J. Ribeiro dos Santos, 1911. 336p. PAMM 28 e 38.

97 MAURÍCIO, Milene Antonieta Coutinho. *As mais belas modinhas.* 3. ed., revista e ampliada. Belo Horizonte: São Vicente, 1982. 2v. PAMM 27, 28 e 38.

98 SIQUEIRA, Baptista. *Modinhas imperiais*. Santa Maria: Imprensa Universitária (Universidade de Santa Maria), s.d. 61p. PAMM 19, 22, 23, 26, 27, 28, 33, 34, 36 e 38.

99 DODERER, Gerhard (ed.). *Modinhas luso-brasileiras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. 145p. PAMM 22, 23, 25 e 36.

100 SEMPRE Amor: Portuguese Love Songs from the Romantic Age; Lorna Anderson, soprano; Apollo Chamber Players. Barnet: London Independent Records, LIR002, 2002.

101 CANÇÕES, modinhas e lundús; Luiz Alves da Silva, contratenor; Dolores Costoyas, violão. Zurique: Musikverlag Pan AG, n.510061, P/C 1992. MODINHAS e lunduns dos seculos XVIII e XIX; Manuel Morais. Lisboa: Movieplay Classics, 1997. SARAU na corte; Helena Marinho, soprano. Paços de Brandão: Numérica, NUM 1149, 2007.

102 A MÚSICA na Corte de D. João VI: Modinhas Cariocas; Marcelo Fagerlande e Grupo. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2008. PAMM 19, 20, 23, 25 e 34.

103 As partituras de Milene Antonieta Coutinho Maurício suscitam pouco interesse visto que parecem consistir de derivações.

104 PEIXOTO, Fernanda. Diálogo 'interessantíssimo': Roger Bastide e o modernismo. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v.14, n.40, jun. 1999, p.100-102.

105 MAGALDI, Cristina. Op. cit., 1994. p.166-167; ENCICLOPÉDIA da música brasileira. Op. cit., 1977. v.1, p.353.

106 PAMM 19, 23 e 27.

107 ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). Império: a corte e a modernidade nacional. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.46.

reclame publicado por João Bartolomeu Klier em 1834, onde as modinhas são anunciadas "*com acompanhamento de piano e violão*".[108] O segundo é um anúncio veiculado no catálogo de aluguel de J. C. Müller e H. E. Heinen (referente à modinha *Espessas matas, que ao longe estais,* perdida), trazendo a seguinte indicação: "*com acompanhamento de violão*".[109] O recurso ao violão na execução das modinhas neste volume, portanto, possui certa plausibilidade no âmbito da prática interpretativa.

Em sua maioria, as poesias musicadas por Trindade consistem de quadras formadas de versos heptassílabos (redondilha maior), com ou sem um estribilho ou um mote (verso ou versos que se repetem ao final de cada estrofe). A decepção amorosa é sempre o tema, com duas exceções, PAMM 22 e 25. A autoria dos poemas é desconhecida, à exceção de PAMM 23, cuja partitura original explicita, ao início: "*Poesia do Conselheiro Português Joaquim Antônio* [de] *Magalhães"* (1795-1848). Também sabemos, através de um anúncio publicado no *Jornal do Comércio*, que Francisco de Paula Brito (1809-1861) foi o autor da letra da canção *O canário mensageiro,* desaparecida.[110] Não há, todavia, uma associação evidente entre Trindade e os principais nomes do romantismo literário brasileiro, tais como Gonçalves Dias (1823-1864), Álvares de Azevedo (1831-1852) e Casimiro de Abreu (1839-1860), cujas poesias foram profusamente musicadas por outros modinheiros do Império.[111]

As edições neste volume seguiram um procedimento tipográfico característico da época quanto ao tratamento do texto literário. Embora as poesias muitas vezes incluam mais de uma estrofe, apenas a primeira delas vinha musicada nas edições do século XIX. Quanto às estrofes subseqüentes, essas eram impressas sem música ao final da partitura. Segundo a prática oitocentista, cabia ao próprio intérprete colocar em música os versos da segunda estância em diante. Ou seja, competia ao cantor re-elaborar a melodia da primeira para cada nova estrofe, tendo a prosódia correta em mente. Essa prática está implicitamente documentada em um anúncio de venda do *Jornal do Comércio*, que, para a maior comodidade dos intérpretes, fez questão de explicitar: "*com a música vão também todos os versos do poema*".[112]

A questão recebeu excelente análise de Alberto Pacheco, cuja tese de doutorado inclui uma edição de PAMM 20 com a letra musicada na íntegra. Os exemplos 2b a 2e reproduzem as soluções de prosódia apresentadas por Pacheco para os dois primeiros versos de cada estância de PAMM 20, comparado ao original impresso por Filippone e Tornaghi (exemplo 2a). Os princípios gerais que nortearam a realização de Pacheco podem ser resumidos da seguinte forma:

> "*O primeiro problema que se apresenta é de que forma distribuir o texto dentro da melodia. Como em qualquer canção estrófica, a melodia pode não servir tão bem a todas as repetições. A dificuldade mais evidente é não ferir a correta prosódia do texto.* [...]
>
> [...]*O poema não mantém os acentos do texto no mesmo lugar dentro das estrofes – dificuldade, aliás, presente na maioria das modinhas estróficas com que trabalhamos. Por exemplo, o primeiro verso da primeira estrofe começa com um acento na segunda sílaba, o primeiro verso da segunda estrofe começa com acento na quarta sílaba, o primeiro da terceira estrofe começa com um acento na primeira sílaba e o primeiro da quarta estrofe com um acento na terceira sílaba. Quando este desacordo de acentos se tornou crítico para compreensão, fizemos pequenas variações na melodia de forma a encaixar melhor o texto* [...].
>
> *Distribuído o texto, vem a segunda questão: como repetir tantas vezes o material musical sem cair na monotonia? Além das inflexões diversas que vêm da própria expressão de textos diferentes, o cantor certamente se valia da ornamentação e variação melódicas para renovar o interesse do ouvinte. Na escolha dessas variações, nunca se pode perder de vista a expressão do texto.* [...]
>
> *Ao analisarmos o poema, percebemos que ele traz duas 'personagens': um narrador ou 'orador' e o 'passarinho'. A existência de duas 'vozes' norteou nossa realização. Procuramos caracterizar o 'passarinho' com um canto florido, como aquele apresentado pelo compositor na partitura original, e o 'Orador' com um canto mais silábico, com poucas passagens de agilidade. Cremos que assim conseguimos dar variedade às estrofes e ressaltar as particularidades do texto. Além disso, como tínhamos quatro estrofes a variar, fizemos padrões de ornamentos e divisões que conferissem uma unidade a cada uma das estrofes.* [...]"[113]

[108] *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n.69, 27 mar. 1834. p.4. Apud: ANDRADE, Ayres de. Op. cit., 1967. v.1, p.241. Três anos depois, Klier também anunciava: "*Chegou-se e acha-se à venda* [...] *modinhas brasileiras modernas, do Sr. Gabriel Fernandes da Trindade e de outros autores (estas, acompanhadas de piano e violão)* [...]". *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n.53, 7 mar. 1837, p.3.

[109] CATALOGO DA BIBLIOTHECA musical de J. C. Müller e H. E. Heinen. Op. cit., 1837. p.46.

[110] *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n.242, 31 out. 1837, p.4.

[111] ANDRADE, Mário de. Op. cit., 1964. p.6.

[112] *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n.242, 31 out. 1837, p.4.

[113] PACHECO, Alberto José Vieira. Cantoria joanina: a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, *castrati* e outros virtuoses. Campinas, 2007. Tese (Doutorado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. p.305-309.

Exemplo 2a. PAMM 20, estrofe 1, versos 1-2, versão Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi.

Ba-ten-do a lin-da plu - ma - - gem hũ a-man-te pas-sa - ri - - - nho

Exemplo 2b. PAMM 20, estrofe 1, versos 1-2, versão Alberto Pacheco.

Orador:

Ba - ten-da'a lin-da plu - ma - gem um a-man-te pas-sa - ri - nho

Exemplo 2c. PAMM 20, estrofe 2, versos 1-2, versão Alberto Pacheco.

Orador:

A pro-cu-rar a con - sor - te a - pe-nas ti-nha vol - vi - do

Exemplo 2d. PAMM 20, estrofe 3, versos 1-2, versão Alberto Pacheco.

Pássaro:

Vas-te cru-el e me dei - - xas en-tre-gue'a dor de per - der - - - te

Exemplo 2e. PAMM 20, estrofe 4, versos 1-2, versão Alberto Pacheco.

Pássaro:

Se vol-tar ar-re - pen - di - - - - da di-zei-lhe que já_dei_ fim

A questão da prosódia aponta para algumas considerações importantes de ordem editorial. A orientação geral do presente trabalho foi aderir ao *text underlay* original. Em certos momentos, contudo, o posicionamento das sílabas nas fontes parece ter sido prejudicado pelas limitações técnicas da impressão musical da época, ainda incipiente no Brasil. Nestas ocasiões, optou-se por interferir editorialmente na relação sílaba-nota (exemplo 3), com menção no aparato. Qualquer intervenção na prosódia, cabe observar, é inevitavelmente conjetural e mesmo anacrônica porque os padrões de pronúncia daquela época são irrecuperáveis (o mesmo *caveat*, é claro, aplica-se às considerações de Alberto Pacheco, discutidas acima).

A ortografia, pontuação, versificação e silabação dos textos literários foram atualizadas na presente publicação, porém os versos primitivos foram reproduzidos em item específico ("Letras e Atualizações"). Neste trabalho de padronização, o tratamento das elisões provou ser particularmente problemático, em função da maneira inconsistente com que aparecem grafadas nas fontes (por exemplo, em PAMM 24, ***d'a****-mor* no compasso 8, tempo 2, mas ***de a****-mor* no compasso 21, tempo 4; *mi-****nha a****-le-gri-a* em PAMM 33, compasso 5, tempo 2, mas *mi-nh'al-ma* em PAMM 36, compasso 10, tempo 1). Diante deste quadro, todas as contrações foram desdobradas neste volume (*de a-mor,* ao invés de *d'a-mor*; *mi-nha al-ma*, ao invés de *mi-nh'al-ma*), porém é importante reiterar que os versos originais foram integralmente disponibilizados ao usuário, em "Letras e Atualizações".

Exemplo 3a. PAMM 28, c.1-5, versão Imprensa de Música de Pierre Laforge.

Exemplo 3b. PAMM 28, c.1-5, versão Marcelo Campos Hazan.

Uma análise convencional das 21 peças aqui editadas em muito ultrapassaria os limites desta discussão. A supracitada antologia editada por Gehrard Doderer em 1984, reunindo 55 canções, quatro delas da autoria de Trindade, foi objeto de magnífica resenha da autoria de Rui Vieira Nery, à qual deve remeter-se o leitor.[114] As características estilísticas que Nery apontou em relação às modinhas editadas por Doderer – ocasional emprego de *coloratura*; uso parcimonioso dos extremos do registro vocal; simplicidade do tratamento harmônico; modulações quase sempre envolvendo tonalidades vizinhas; preponderância de cadências femininas; acompanhamento discreto e pouco idiomático para o piano, pautado em um elenco limitado de clichês – aplicam-se ao presente volume. Quatro outras conclusões de Nery possuem uma pertinência particular para o presente trabalho e merecem ser revisitadas em termos sumários. A primeira delas diz respeito ao público alvo das canções de salão, que a documentação da época deixa entrever ser composto de amadores, e que a evidência estilística tende a confirmar. A segunda refere-se ao caráter excepcional do lundu PAMM 25 (incluído na antologia de Doderer), em dois aspectos. Primeiramente, essa peça, e o lundu-canção como gênero, se destaca em comparação às modinhas, haja vista, sobretudo, o uso sistemático da síncope.[115] Além disso, PAMM 25 se sobressai dentro de seu próprio gênero, uma vez que seu compasso binário composto é atípico, assim como é o tema de seu texto literário, curioso elogio à repressão policial da mendicância no Rio de Janeiro. A terceira conclusão de Rui Vieira Nery (desta feita apoiando-se em Doderer) a ser enfatizada aqui diz respeito ao texto literário das modinhas setecentistas e oitocentistas. Citando Nery: "*o principal elemento de continuidade entre [o repertório editado por Doderer] e as modinhas típicas do século XVIII [...] parece ser o texto, com seu sentimentalismo desgostoso exacerbado, agora reforçado pela influência do romantismo literário*".[116] A quarta e última conclusão refere-se à expressiva influência das óperas de Rossini e seus

[114] NERY, Rui Vieira. Latin American Music Review, v.6, n.2, nov. 1985, p.282-292. Resenha sobre: DODERER, Gerhard (ed.). Op. cit., 1984. 145p. É oportuno ressalvar que existem diversos outros estudos de igual mérito mas que enfocam a modinha predominantemente dentro de um contexto colonial e cuja relevância é limitada, portanto, para este trabalho. De todo modo, o artigo de Nery fornece uma bibliografia básica, à qual devem ser acrescentadas duas contribuições posteriores, de destaque, a saber: VEIGA, Manuel. O estudo da modinha brasileira. Latin American Music Review, v.19, n.1, primavera/verão 1998, p.47-91; e LIMA, Edilson de. As modinhas do Brasil. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001. 276p. NERY, Rui Vieira. Op. cit., 1985. p.282.

[115] Ver: SANDRONI, Carlos. Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001. p.39-61.

[116] "[...] *the main element of continuity between them and the typical 18th-century* modinhas [...] *seems to be the text, with its overt heart-breaking sentimentality, now reinforced by the influence of literary Romanticism*". NERY, Rui Vieira. Op. cit., 1985. p.282-292.

sucessores sobre as modinhas do Brasil imperial. As canções de Trindade falam por essa influência, exibindo fórmulas e convenções do *primo ottocento* operístico que, em algumas ocasiões, chegam a evocar ou invocar obras específicas, como no exemplo 4. Novas audições poderão evidenciar a presença de citações literais, como é o caso de certas canções que, à maneira de contrafação, integram a publicação de Doderer.

Exemplo 4a. PAMM 27, c.17-20.



Exemplo 4b. Vincenzo Bellini (1801-1835), La sonnambula, "Ah! non giunge uman pensiero", c.26-29.



PAMM 40 a 42 – **Duetos Concertantes I, II e III**

(violinos I e II)
Duração total aproximada: 48 minutos
Edição: Paulo Castagna e Anderson Rocha

Poucos anos após sua chegada no Rio de Janeiro, o talentoso músico mineiro Gabriel Fernandes da Trindade iniciou seus estudos de violino com o mestre italiano Francesco Ignacio Ansaldi, que atuou como primeiro violino da Capela Real entre 1810 e 1828. Em algum momento desse período Trindade compôs e ofereceu ao seu mestre os Duetos Concertantes, obras cujo estilo e virtuosismo presumidamente ilustram o tipo de repertório que vinha estudando. Mas Trindade somente pode ter oferecido essas obras ao seu mestre até 1827, pois nesse ano ingressou como violinista na Capela Imperial, adquirindo então o status de profissional e abandonando a condição de "*seu discípulo*" que informa na página de rosto dos Duetos.

A única fonte disponível dos Duetos utiliza um papel inglês, o que sugere ter sido copiado após os tratados de comércio e navegação de 1810 com a Inglaterra, quando grande quantidade de produtos ingleses começaram a chegar no Rio de Janeiro. A existência, porém, da data 1814 na marca d'água desse papel diminui a margem de especulação e nos faz sugerir que a obra tenha sido composta nessa data ou pouco tempo depois. Trindade teria, então, ao redor de quinze anos de idade.

Em circunstâncias desconhecidas, essa cópia dos Duetos foi obtida por Caetano de Sousa Teles Guimarães (c.1810-1886), possivelmente enquanto o compositor ainda era vivo. Por outro lado, antes de ser adquirida por Caetano de Sousa, essa cópia já não pertencia mais a Gabriel, mas a Camilo Fernandes da Trindade. Teria sido filho do compositor? Além disso, a doença de Trindade e o abandono da carreira de violinista, a partir de fins da década de 1830, talvez colaborassem para que a obra fosse encaminhada a um novo interessado. O segundo proprietário dos manuscritos seria um conhecido de Trindade? Quase certamente sim. Um fato histórico sugere que as famílias de Trindade e Guimarães já mantinham relações na cidade mineira de Caeté, pois as "Manifestações sobre a Independência Nacional" dos moradores dessa cidade foram assinadas em 1822 por um José de Sousa Teles Guimarães, exatamente antes das assinaturas de Manuel Fernandes da Trindade e Antônio de Sousa Teles Guimarães,[117] possíveis parentes de Gabriel e de Caetano. É provável que Caetano de Sousa tenha sido parente de José de Sousa Teles Guimarães, pois deu esse nome ao primeiro de seus nove filhos, nascido na mesma cidade de Caeté em 1840.

Caetano de Sousa exerceu algum tipo de atividade musical desde pelo menos 1827, colecionando muitos manuscritos copiados por ele e por outros músicos, neste caso quase sempre acrescentando a indicação de sua propriedade na página de rosto. Faleceu em Mariana (MG) em 1886,[118] mas quatro anos antes, seu filho José de

[117] Memorias Municipais (Manuscriptos do Archivo) – I – Camara de Caeté; Manifestações sobra a Independencia Nacional. Revista do Archivo Publico Mineiro, Belo Horizonte, ano 1, n.2, jan./mar. 1896, p.226-238.

[118] Auto de Inventário de 3 jul. 1889 (2º Ofício, códice 123, auto 2492), por José de Sousa Teles Guimarães, arquivado na Casa Setecentista de Mariana, com o título: "1889 / Juizo M.al de Marianna. / Inv.to Major Caetano de / Souza Telles Guim.es / Inventario dos bens que ficaraõ pr fallecimento do Major / Caetano de Sza Telles Guim.es, / fallecido a 29 de Janr.o de 1886."

Sousa Teles Guimarães (1840-1903), então arcediago da Catedral de Mariana, ofereceu ao bispo local um acervo de "*164 peças de músicas*", "*dos melhores autores conhecidos, para uso da catedral*", também encaminhando "*a lista nominal de todas as peças*" e solicitando que "*as ditas músicas sejam acondicionadas e zeladas de modo que se prestem ao fim proposto*".[119] Há muitas razões para crer que esse acervo doado pelo arcediago seja o mesmo que pertenceu a seu pai[120] e que "*a lista nominal de todas as peças*" corresponda à "*Lista geral de todas as músicas*", [121] um manuscrito sem data do qual falta a folha final. São notáveis as correspondências dessa lista com manuscritos musicais atualmente preservados no Museu da Música de Mariana, que abriga o arquivo remanescente da catedral metropolitana.

A "*Lista geral de todas as músicas*" não menciona obras profanas, mas é possível que estivessem descritas na folha faltante, uma vez que a referida lista possui somente 125 itens e não os 164 indicados na carta de doação. E um dos manuscritos do Museu da Música de Mariana, que parece ter integrado a doação de 1882, é uma cópia por Caetano de Sousa Teles Guimarães de duetos para violino e violoncelo da autoria de Ignaz Pleyel (1757-1831).[122] Caetano de Sousa pode ter colecionado e talvez executado várias obras camerísticas, interessando-se por isso em obter os Duetos de Gabriel Fernandes da Trindade, o que teria sido facilitado por sua possível relação pessoal com o compositor.

Não podemos saber se os Duetos de Trindade chegaram a pertencer ao arquivo da Catedral de Mariana como os de Pleyel. Talvez antes disso já tivessem sido levados para fora da cidade. O fato é que esse material foi incorporado pela Orquestra Lira Sanjoanense na transição do século XIX para o XX, onde foi utilizado por vários violinistas. Um deles foi Luís Batista França, que na década de 1950 ministrava aulas na instituição, executando várias vezes os Duetos de Trindade com seu aluno José Lourenço Parreira. Com este último chegou a ficar a parte do violino I, até ser resgatada, na década de 1960, por Aluízio Viegas, o qual providenciou a encadernação e garantiu a preservação definitiva das duas partes na Lira Sanjoanense, chegando a realizar uma transcrição de todo o Dueto I. Um microfilme dos manuscritos dos Duetos foi elaborado por Olivier Toni em março de 1977, atualmente arquivado no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, mas, não obstante, estas composições tardaram a ser mais amplamente conhecidas: até 1994 não havia qualquer menção das mesmas na literatura musicológica, quando foram citadas, e assim mesmo de passagem, na quarta edição da *História da música no Brasil*, de Vasco Mariz.[123]

O documento seria autógrafo? Não temos, até agora, outros manuscritos musicais seguramente elaborados por Trindade para quotizar sua grafia com a dos Duetos. A época em que foi elaborado parece ser muito próxima ao período de sua composição, mas a excessiva quantidade de erros nos manuscritos, incluindo omissão de compassos, repetições alteradas e passagens duvidosas, dificulta a caracterização dessas partes como autógrafas. A data do papel utilizado e a boa aparência das cópias e da página de rosto poderiam indicar tratar-se de partes oferecidas por Trindade ao seu mestre Francesco Ignacio Ansaldi, porém copiadas por outra pessoa.

Esta edição dos Duetos Concertantes foi realizada em duas etapas distintas. A primeira delas ocorreu em 1995, inicialmente a partir dos microfilmes do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, mas em seguida a partir dos originais da Orquestra Lira Sanjoanense. As partituras elaboradas naquela ocasião serviram para a primeira gravação completa das obras no mesmo ano, por Maria Ester Brandão e Koiti Watanabe,[124] mas também para a gravação em vídeo do Dueto I, por Cláudio Cruz e Betina Stegman em 2000,[125] além de alguns trabalhos musicológicos[126] e inúmeros concertos públicos no Brasil e no exterior. A segunda fase, certamente a mais demorada e trabalhosa, foi realizada no âmbito deste projeto, entre 2008 e 2009, a partir de novas fotografias dos originais e de seu exame mais pormenorizado. Dessa vez a ênfase recaiu nos critérios editoriais, na precisão das soluções obtidas, na construção do aparato crítico e em várias revisões, que nos fizeram modificar algumas das soluções adotadas em 1995.

Um dos aspectos mais problemáticos desta edição foi a abordagem das articulações, dinâmicas e ligaduras, haja vista as inúmeras inconsistências verificadas na fonte, tanto verticais, entre as duas partes, quanto horizontais, entre passagens paralelas. A presente edição não

---

[119] Registros de doação de músicas à Catedral de Mariana por José de Sousa Teles Guimarães (23 e 30 nov. 1882) e Carta do Cônego Júlio de Paula Dias Bicalho ao Cabido da Catedral de Mariana (13 dez. 1882). Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana, cód. A-5 G-2 P-15 (Cabido).

[120] CASTAGNA, Paulo. Do arquivo da catedral ao Museu da Música da Arquidiocese de Mariana. VIII ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 18-20 de julho de 2008. Anais. Juiz de Fora: Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010. p.72-106.

[121] Lista geral de todas as musicas (sem data). Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana, folha solta sem código, códice A-8 P-4 (Despesas do Cabido).

[122] "Duettos / De Violino, e Violoncelo / Seu Autor Pleyel. / Pertence a / Caetano de Souza Telles". Museu da Música de Mariana, código CDO.01.384.

[123] MARIZ, Vasco. História da música no Brasil. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. p.62.

[124] TRINDADE, Gabriel Fernandes da. Duetos concertantes: restauração Paulo Castagna e Anderson Rocha; violinos Maria Ester Brandão e Koiti Watanabe; texto Paulo Castagna; English version Martha Herr. São Paulo: Paulus, 1995. CD 11100-7.

[125] KANJI, Ricardo; MARANHÃO, Ricardo; CASTAGNA, Paulo. História da música brasileira. São Paulo: Cepec, Telebrás, Apel, 2000. VHS, v.6.

[126] CASTAGNA, Paulo. Gabriel Fernandes da Trindade: os Duetos Concertantes. II ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 25 jul. 1996. Anais. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, Petrobras, Universidade de Juiz de Fora, 1997. p.64-111.

chega a ser uma edição prática, destinada a resolver todas essas inconsistências e a preencher todas as lacunas,[127] porém procura conciliar o imperativo de proporcionar uma partitura razoavelmente acabada com a necessidade de evidenciar o conteúdo exato da fonte. A situação das ligaduras é particularmente problemática na fonte e o tratamento editorial das mesmas está especialmente aberto a outras opções igualmente viáveis. Por este motivo, foram disponibilizadas na edição eletrônica três versões das partes cavadas: a primeira fac-similar, a segunda com as ligaduras da edição impressa e a terceira sem nenhuma ligadura, para que cada intérprete nela lance suas propostas, sem influenciar-se por nossas decisões editoriais.

Não conhecemos obras instrumentais camerísticas produzidas no Brasil antes dos Duetos de Gabriel Fernandes da Trindade. Enquanto música instrumental, estão ao lado de outros marcos iniciais do repertório brasileiro, como a Sinfonia Fúnebre para orquestra (1790), os Doze Divertimentos para conjunto de sopros (1817), infelizmente perdidos, e as lições do Método de Pianoforte (1821), todos de José Maurício Nunes Garcia. Representando uma exceção à regra na produção brasileira anterior à Independência – basicamente constituída de música vocal e religiosa – estes Duetos são testemunhos do estabelecimento de um estilo cortesão de vida no Rio de Janeiro, com a prática de uma música instrumental de salão, já no período joanino (1808-1821).

Gabriel Fernandes da Trindade utilizou, nos Duetos Concertantes, uma base estética clássica italiana da segunda metade do século XVIII, mas características luso-brasileiras são evidentes no primeiro e terceiro movimentos do Dueto II e em todo o Dueto III. As peças são essencialmente brilhantes e mesmo os movimentos lentos manifestam assumida extroversão. A linguagem é simples e divertida, destacando-se a utilização freqüente de procedimentos melódicos e harmônicos típicos do estilo operístico italiano. Trindade demonstra conhecer os princípios básicos da boa composição de duetos, evitando os defeitos apontados pelo teórico português Rodrigo Ferreira da Costa (1776-1825), em 1824:

> *"Os duetos para dois instrumentos sem acompanhamento devem ser compostos com tanto desvelo, que o ouvido fique satisfeito com a harmonia destas duas partes, sem desejar terceira, e mesmo sem que esta seja possível. Dar por dueto um canto acompanhado de outro em terças ou sextas, nota por nota, é zombar dos ouvintes e da ciência da música; e muito mais, quando uma das partes, em vez de ter canto próprio, só dá notas fundamentais ou chãs, e parecidas a um simples baixo. Todavia os duetos dos principiantes pecam de ordinário em um destes dois defeitos."*[128]

Não sabemos quais obras e autores teriam estimulado Trindade a compor os seus Duetos, porém mesmo cientes de que até essa época a música sacra predominou no cenário musical fluminense e brasileiro, é imprudente supor que não circulassem aqui obras instrumentais. Lembremos que, ao falecer no Rio de Janeiro em 1799, o músico Salvador José de Almeida Faria (1732?-1799) possuía nada menos que 52 sinfonias em seu arquivo musical.[129] Não é impossível que Trindade tenha conhecido alguns dos duetos dos compositores-violinistas italianos mais difundidos do período, como Giovanni Battista Viotti (1753-1824) e Federico Fiorillo (1753-1823), este último autor de peças para dois violinos intituladas "*duetos concertantes*". Sabemos que, além do já citado Pleyel, obras camerísticas de Boccherini (1743-1805), Haydn (1732-1809), Mozart (1756-1791) e outros circularam no Brasil desde o final do século XVIII e, no próprio arquivo da Lira Sanjoanense, existe uma cópia manuscrita dos *cappricios* de Fiorillo, na versão para violino solo, com grafia muito semelhante à dos Duetos Concertantes de Trindade. Teriam sido copiados pelo mesmo escriba dos Duetos?

Trindade não adotou completamente o esquema clássico da forma sonata em suas obras: somente no primeiro movimento do Dueto I e no último movimento do Dueto III essa estrutura composicional foi esboçada. A ênfase na forma, contudo, é muito clara, com maestria no estabelecimento de seções contrastantes, repetições idênticas ou transpostas e seções modulatórias, destinadas a exibir o virtuosismo dos intérpretes. A tonalidade dos movimentos não é única em cada Dueto e o compositor permite-se concluir em modo menor um movimento iniciado em modo maior, no caso do *Andante con espressione* do Dueto II.

O Dueto I é o mais extenso e aquele onde estão mais equilibradas as participações dos violinos I e II. *No Allegro moderato* (Sol maior), após a exposição de materiais melódicos em ambas as partes, um tema em tercinas é apresentado em Ré maior e, depois de uma seção modulatória, reapresentado em Sol maior. Após a *codetta*, surge novo material em Sol menor, de sabor tipicamente operístico, até se ouvir novamente o tema principal em Sol maior. O *Andante sostenuto* (Mi bemol maior) é um movimento curto em forma binária, baseado em melodia lírica e fluente, enquanto o *Allegro vivace* (Dó maior) é um rondó,

---

[127] Uma edição prática do Dueto I, a partir das supracitadas partituras elaboradas em 1995, pode ser encontrada em: VIGGIANO, Nichola Dittrich. O Duetto Concertante n.1 de Gabriel Fernandes da Trindade: uma edição de performance histórica. Belo Horizonte, 2001. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. 110p.

[128] COSTA, Rodrigo Ferreira da. *Principios de musica ou exposição methodica das doutrinas da sua composição e execução*. Lisboa: Academia Real das Sciencias, 1824. v.2, p.264.

[129] CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista*: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p.184-186 e 415-418.

no qual um tema jocoso, após sua repetição, dá lugar a uma seção contrastante em modo menor. O tema volta a ser apresentado e a seção que anteriormente havia sido utilizada em modo menor agora reaparece em modo maior, concluindo-se o movimento após uma breve coda.

O Dueto II destaca-se por sua vivacidade. O *Allegro moderato* (Sol maior) possui uma seção baseada em uma melodia com características de dança luso-brasileira, que se repete entremeada por uma seção contrastante em modo menor. O movimento encerra-se com uma coda, cujo material foi extraído da melodia principal. O *Andante con espressione* (Ré maior) é constituído por um tema elegante e espirituoso, seguido de quatro variações virtuosísticas e um final em Ré menor, baseado em material do tema. A participação do violino I é dominante e somente na primeira variação a melodia principal foi destinada ao violino II. O *Allegro con spirito* (Ré maior), também baseado em melodia que lembra dança luso-brasileira, é um rondó do tipo ABACA, no qual a seção C, em modo menor, representa a seção central do movimento.

O Dueto III possui apenas dois movimentos, o primeiro deles funcionando como introdução ao segundo. O *Adagio* (Dó menor-Fá menor) possui comportamento melódico e harmônico característico das modinhas do período: ouve-se uma melodia lírica no violino I, enquanto o segundo a acompanha com acordes arpejados à maneira da viola ou do violão. A melodia termina suspensa, preparando a entrada do segundo movimento. No *Allegro con moltissimo moto* (Fá maior), há uma perfeita fusão entre o estilo italiano e o gosto luso-brasileiro, pelo caráter das melodias elaboradas. Percebe-se a utilização da forma sonata, porém de maneira muito peculiar. São apresentados dois temas, bem separados por uma cadência do violino I: o primeiro deles, solene, mas com um toque jocoso, está em Fá maior, enquanto o segundo, que se inicia em Fá mas conclui em Dó maior, é uma melodia nitidamente derivada do primeiro tema, concluindo-se a seção, no entanto, em Fá maior. Após o *ritornello* surge um longo desenvolvimento modulatório, no qual são trabalhados elementos dos dois temas. A seção inicial retorna com pequenas alterações, mas sem a transposição de nenhum dos temas e sem uma coda final.

A edição dos Duetos Concertantes de Gabriel Fernandes da Trindade era uma reivindicação antiga de intérpretes e musicólogos, valorizada neste volume pela edição de suas obras completas. Acreditamos que agora tais obras possam ser bem mais conhecidas e difundidas, contribuindo para o conhecimento do nosso repertório antigo e para um maior número de obras brasileiras e latino-americanas nas salas de concerto.

BIBLIOGRAFIA

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). Império: a corte e a modernidade nacional. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.11-94.

ANDRADE, Mário. Modinhas imperiais. São Paulo: Martins, 1964. 53p.

BRAND, Paulo. Modinhas de Gabriel Fernandes da Trindade. ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, Rio de Janeiro, 2-6 ago. 1993. Anais. Rio de Janeiro: Instituto Villa-Lobos da UNI-RIO, Escola de Música da UFRJ, Conservatório Brasileiro de Música, 1993. p.218.

CASTAGNA, Paulo. Do arquivo da catedral ao Museu da Música da Arquidiocese de Mariana. VIII ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 18-20 de julho de 2008. Anais. Juiz de Fora: Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010. p.72-106.

__________. Gabriel Fernandes da Trindade: os Duetos Concertantes. II ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 25 jul. 1996. Anais. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, Petrobras, Universidade de Juiz de Fora, 1997. p.64-111.

COSTA, Rodrigo Ferreira da. Principios de musica ou exposição methodica das doutrinas da sua composição e execução. Lisboa: Academia Real das Sciencias, 1824. 2v.

DODERER, Gerhard (ed.). Modinhas luso-brasileiras. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. 145p.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira; erudita, folclórica, popular. São Paulo: Art Editora, 1977. 2v.

FLEIUSS, Max. Imprensa brasileira. In: INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO. Diccionario historico, geographico e ethnographico do Brasil: commemorativo do primeiro centenario da independencia. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1922. 2v.

LIMA, Edilson de. As modinhas do Brasil. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001. 276p.

MARIZ, Vasco. História da música no Brasil. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. 470p.

MAURÍCIO, Milene Antonieta Coutinho. As mais belas modinhas. 3. ed., revista e ampliada. Belo Horizonte: São Vicente, 1982. 2v.

MELLO MORAES FILHO. Cantares Brasileiros. Cancioneiro Fluminense. No quarto centenario. Parte musical. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos, 1900. 2v.

NERY, Rui Vieira. Latin American Music Review, v.6, n.2, nov. 1985, p.282-292. Resenha sobre: DODERER, Gerhard (ed.). Modinhas luso-brasileiras. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. 145p.

PACHECO, Alberto José Vieira. Cantoria joanina: a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, castrati e outros virtuoses. Campinas, 2007. Tese (Doutorado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. 360p.

PEIXOTO, Fernanda. Diálogo 'interessantíssimo': Roger Bastide e o modernismo. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v.14, n.40, jun. 1999, p.93-109.

SANDRONI, Carlos. Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2991. 248p.

SIQUEIRA, Baptista. Modinhas do passado: cultura – folclore – música. 2. ed. Rio de Janeiro: Baptista Siqueira, 1979. 373p.

__________ Modinhas imperiais. Santa Maria: Imprensa Universitária (Universidade de Santa Maria), s.d. 61p.

VASCONCELOS, Ary. Raízes da música popular brasileira. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1991. 324p.

VEIGA, Manuel. O estudo da modinha brasileira. Latin American Music Review, v.19, n.1, primavera/verão 1998, p.47-91.

VIGGIANO, Nichola Dittrich. O Duetto Concertante n.1 de Gabriel Fernandes da Trindade: uma edição de performance histórica. Belo Horizonte, 2001. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. 110p.

Fontes

Canções

As canções foram editadas a partir de reproduções digitais ou fotocópias das fontes descritas abaixo, todas elas partituras impressas. Nenhuma dessas fontes informa o ano de publicação, porém a tabela 1a (acima) documenta as datas a partir de evidência externa, sempre que possível. Cinco acervos estão representados no presente volume: Biblioteca da Fundação Robert Bosch (Gardiner – Alemanha); Biblioteca da Universidade Federal de Santa Maria (RS); Biblioteca do Palácio da Ajuda (Lisboa – Portugal); Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro – RJ); e Museu Imperial de Petrópolis (RJ).[130]

As fontes guardadas na Biblioteca Nacional constituem partituras avulsas. Já as partituras pertencentes ao Museu Imperial de Petrópolis (Coleção de Obras Raras) integram uma coletânea publicada por Filippone e Tornaghi. São ao todo 31 peças de compositores diversos, oito delas da autoria de Trindade.[131] Na capa desta publicação, com a cota BC – 781.633 N945n R, constam os seguintes dizeres: ***"NOVO / ALBUM / DE / MODINHAS BRASILEIRAS / Compostas por / VARIOS AUTORES / RIO DE JANEIRO / IMPERIAL IMPRENSA DE MUSICA / DE FILIPPONE E TORNAGHI, / RUA DO OUVIDOR Nº 101.***" Na Biblioteca da Universidade Federal de Santa Maria existe um outro volume, com 31 canções, publicadas por Pierre Laforge, dez das quais compostas por Trindade.[132]

As fontes localizadas na Alemanha e em Portugal também integram coletâneas. A Biblioteca da Fundação Robert Bosch abriga um álbum com 23 peças, seis delas da autoria de Trindade.[133] Na capa desta coletânea consta o seguinte enunciado: ***"COLLECÇÃO / de / MODINHAS BRAZILEIRAS / Com Acompanhamento de Piano / de / VARIOS AUTHORES. / RIO DE JANEIRO. / Imprensa de musica de P. Laforge rua da cadea N.89.***" Segundo Mercedes Reis Pequeno, Pierre Laforge começou a publicar álbuns deste tipo a partir de 1850.[134]

A fonte pertencente à Biblioteca do Palácio da Ajuda, por sua vez, consiste de partituras originalmente avulsas, mas que foram reunidas e encadernadas ao final do século XIX. Segundo Gerhard Doderer: "***na lombada da encadernação*** [...] ***foi gravada a letras douradas a inscrição*** COLLECÇÃO / DE / MODINHAS ***e o número 1 que deixa supor a existência de mais outros volumes, atualmente não localizáveis. É evidente que neste presente caso, 43 composições dispersas foram reunidas, visto que não se encontram índice impresso,***

---

[130] Apenas os acervos principais estão citados. Entre os demais repositórios que possuem partituras de Gabriel Fernandes da Trindade estão a Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (RJ) (Coleção Guilherme de Mello) e a Seção de Música do Museu de História dos Salesianos no Brasil (São Paulo – SP).

[131] PAMM 20, 24, 29, 30, 31, 32, 35 e 39.

[132] PAMM 19, 22, 23, 26, 27, 28, 33, 34, 36 e 38. Fac-símiles destas partituras foram publicados em SIQUEIRA, Baptista. Op.cit, s.d. passim.

[133] PAMM 19, 22, 27, 28, 34 e 38.

[134] ENCICLOPÉDIA da música brasileira. Op. cit., 1977. v.1, p.353.

frontispício, indicações relativas à proveniência ou quaisquer fascículos".[135] Quatro dessas composições são da autoria de Trindade.[136] O volume na Biblioteca do Palácio da Ajuda traz a cota 223-V-70.

PAMM 19 – ***Adorei uma alma impura*** **(Modinha)**
BFRB (CO-BFRB: n.646, p.417), BUFSM, DIMAS/BNRJ (CO-DIMAS: n.250, p.76)
Ao início: "Adorei huma alma impura. / MODINHA. / por / Gabriel Fernandes da Trindade."
Ao final: "Imprensa de Musica de P. Laforge rua da Cadêa N.o89."

PAMM 20 – ***Batendo a linda plumagem*** **(Modinha Brasileira)**
MIP
Ao início: "NOVO ALBUM / DE MODINHAS / No. 24. / *Preço* 500 / Batendo a linda plumagem / MODINHA BRAZILEIRA / PARA CANTO E PIANO / Por Gabriel F. da Trindade. / *IMPERIAL* / *Imprensa de Musica* / *de* / *Filippone e Tornaghi* / *Rua do Ouvidor* / No. 101. / *Rio de Janeiro*".
Número da chapa: 1038.

PAMM 21 – ***Corações que amor uniu*** **(Modinha)**
DIMAS/BNRJ
Ao início: "Coraçoens que amor unio / MODINHA / por / GABRIEL FERNANDES DA TRINDADE / Rio de Janeiro. Imprensa de Musica de P. Laforge rua da Cadêa N.o89."

PAMM 22 – ***Do regaço da amizade*** **(Modinha)**
BFRB (CO-BFRB: n.646, p.417), BPAJ, BUFSM
Ao início: "Do regaço da amizade / Parte o bem que idolatramos. / Modinha. / por / G.^{el} F. da Trindade."

PAMM 23 – ***Erva mimosa do campo*** **(Modinha)**
BPAJ, BUFSM
Ao início: "ERVA MIMOZA DO CAMPO.. / Modinha. / Poesia do Conselheiro Portuguez / Joaquim Antonio Magalhães. / *Musica de Gabriel Fernandes da Trindade*."
Ao final: "Imprensa de Musica de P. Laforge rua da Cadêa N.o89."

PAMM 24 – ***Foi bastante ver teus olhos*** **(Modinha Brasileira)**
MIP
Ao início: "NOVO ALBUM / DE MODINHAS / No. 20. / *Preço* 500 / Foi bastante ver teus olhos / MODINHA BRAZILEIRA / PARA CANTO E PIANO / Por Gabriel Fernandes da Trin.^{de} / *IMPERIAL* / *Imprensa de Musica* / *de* / *Filippone e Tornaghi* / *Rua do Ouvidor* / No. 101. / *Rio de Janeiro*".
Número da chapa: 1034.

PAMM 25 – ***Graças aos céus*** **(Lundum)**
BPAJ
Ao início: "Graças aos Ceos de vadios / As ruas limpas estão... / LUNDUM. / por / G.^{el} F. da Trindade."

PAMM 26 – ***Já não existe a minha amante*** **(Modinha)**
BUFSM, DIMAS/BNRJ
Ao início: "Já não existe a minha amante / Viver não quero hum so instante. / Modinha."

PAMM 27 – ***Meu coração viva isento*** **(Modinha)**
BFRB (CO-BFRB: n.646, p.417), BUFSM
Ao início: "Meu coração vivia izento... / Modinha. / por / G.^{el} F. da Trindade."

[135] DODERER, Gerhard (ed.). Op.cit, 1984. p.x.
[136] PAMM 22, 23, 25 e 36.

PAMM 28 – ***Meu destino é imudável*** **(Modinha)**
BFRB (CO-BFRB: n.646, p.417), BUFSM, DIMAS/BNRJ
Ao início: "Meu destino hé immudavel / MODINHA / por / G.el F. DA TRINDADE".
Ao final: "(Imprensa de Musica de P. Laforge rua da Cadêa N.o89.)".

PAMM 29 – ***No momento em que nasci*** **(Modinha Brasileira)**
MIP
Ao início: "NOVO ALBUM / DE MODINHAS / No. 27. / *Preço* 500 / No momento em que nasci / MODINHA BRAZILEIRA / PARA CANTO E PIANO / Por Gabriel F. da Trindade. / *IMPERIAL* / *Imprensa de Musica* / *de* / *Filippone e Tornaghi* / *Rua do Ouvidor* / No. 101. / *Rio de Janeir*o".
Número da chapa: 1041.

PAMM 30 – ***Ocália dize por que quebraste*** **(Modinha Brasileira)**
MIP
Ao início: "NOVO ALBUM / DE MODINHAS / No. 27. / Preço *500* / Ocalia dize porque quebraste / MODINHA BRAZILEIRA / PARA CANTO E PIANO / Por Gabriel F. da Trindade. / *IMPERIAL* / *Imprensa de Musica* / *de* / *Filippone e Tornaghi* / *Rua do Ouvidor* / No. 101. / *Rio de Janeiro*".
Número da chapa: 1035.

PAMM 31 – ***Ondas batei vagarosas*** **(Modinha Brasileira)**
MIP
Ao início: "NOVO ALBUM / DE MODINHAS / No. 22. / Preço *500* / Ondas batei vagarosas / MODINHA BRAZILEIRA / PARA CANTO E PIANO / Por Gabriel F. da Trindade. / *IMPERIAL* / *Imprensa de Musica* / *de* / *Filippone e Tornaghi* / *Rua do Ouvidor* / No. 101. / *Rio de Janeir*o".
Número da chapa: 1036.

PAMM 32 – ***Por mais que busco encobrir*** **(Modinha Brasileira)**
MIP
Ao início: "NOVO ALBUM / DE M ODINHAS / No. 25. / Preço *500* / Por mais que busco encobrir / MODINHA BRAZILEIRA / PARA CANTO E PIANO / Por Gabriel F. da Trindade / *IMPERIAL* / *Imprensa de Musica* / *de* / *Filippone e Tornaghi* / *Rua do Ouvidor* / No. 101. / *Rio de Janeiro*".
Número da chapa: 1039.

PAMM 33 – Por que ó morte cruel (Modinha)
BUFSM
Ao início: "Por que ó morte cruel... / Modinha. / POR / *Gabriel Fernandes da Trindade*."
Ao final: "(Imprensa de Musica de P. Laforge rua da Cadêa N.o89.)".

PAMM 34 – Quando não posso avistar-te (Modinha)
BFRB (CO-BFRB: n.646, p.417), BUFSM, DIMAS/BNRJ (CO-DIMAS: n.119, p.37)
Ao início: "Quando não posso avistar te / Modinha / por / G.el F. DA TRINDADE".

PAMM 35 – Remorsos, penas, tormentos (Modinha Brasileira)
MIP
Ao início: "NOVO ALBUM / DE MODINHAS / No. 23. / Preço *500* / Remorsos, penas, tormentos, / MODINHA BRAZILEIRA / PARA CANTO E PIANO / Por Gabriel F. da Trindade / *IMPERIAL* / *Imprensa de Musica* / *de* / *Filippone e Tornaghi* / *Rua do Ouvidor* / No. 101. / *Rio de Janeiro*".
Número da chapa: 1037.

PAMM 36 – ***Se o pranto apreciares*** **(Modinha)**
BPAJ, BUFSM
Ao início: "Se o pranto apreciares... / Modinha / por / G.el F.s DA TRINDADE".

PAMM 37 – *Tive amor fui desditoso* (Modinha)

DIMAS/BNRJ
Ao início: "tive amor fui desditozo / MODINHA / por / GABRIEL FERNANDES DA TRINDADE".

PAMM 38 – *Um ai gerado pela paixão* (Modinha)

BFRB (CO-BFRB: n.646, p.417), BUFSM
Ao início: "Hum ai gerado... / Modinha. / POR / *Gabriel Fernandes da Trindade*."
Ao final: "(Imprensa de Musica de P.Laforge rua da Cadêa N.o89.)".

PAMM 39 – *Vai terno suspiro meu* (Modinha Brasileira)

MIP
Ao início: "NOVO ALBUM / DE MODINHAS / No. 26. / Preço *500* / Vai terno suspiro meu / MODINHA BRAZILEIRA / PARA CANTO E PIANO / Por Gabriel F. da Trindade. / *IMPERIAL* / *Imprensa de Musica* / *de* / *Filippone e Tornaghi* / *Rua do Ouvidor* / No. 101. / *Rio de Janeiro*".
Número da chapa: 1040.

Duetos Concertantes

A fonte dos Duetos, preservada no arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense, consiste de dois cadernos de nove folhas, um deles contendo a parte de violino I e outro a de violino II, anotados em um papel de música inglês de marca C. Brenchley, fabricado em 1814 – informações que aparecem no papel sob a forma de marcas d'água. A página de rosto, idêntica em ambos os cadernos, difere somente pela indicação "*1.º*" ou "*2.º*", que aparece ao alto da página, seguindo-se o enunciado:

> "*Trez / GRANDES DUETTOS. / Concertantes. / Por dous Violinos. / Dedicados ao Snr' / Francisco Ignacio Ançaldi, primeiro Rebecca da Camera de / S. Magestade Fidellissima / Composto pelo seu Dissipulo. / Gabriel Frz*ˢ *da Trindade*".

Com uma outra letra, nos dois cadernos, existe a primeira informação de posse do material, ao pé da página: "*Pertence a / Camillo Frz*ˢ *da Trindade.*" Esta informação foi riscada pelo novo proprietário dos manuscritos, que grafou no alto da página, com uma terceira letra, esta outra informação: "*Pertence a C. S. Telles Guimaraens*". Uma monograma com as iniciais "*CSTG*" foi carimbada na folha de rosto de ambas as partes.

O papel utilizado para a cópia dos Duetos é o mesmo para os dois violinos: 1 folha sem pautas + 8 folhas com 14 pentagramas traçados presumidamente com o auxílio de um *rastrum*. Para a recente encadernação, as folhas foram recobertas com papel próprio para restauração e suas bordas cortadas, resultando nas medidas 28,2 x 24,2 cm (largura visível = 23,0 cm) para o caderno do primeiro violino e 27,9 x 24,2 cm (largura visível = 23,0 cm) para o do segundo. As partes foram encadernadas com um material plástico de cor verde, de 25,1 x 29,0 cm, com folhas de guarda acrescidas ao início e final dos manuscritos. Cinco marcas d'água aparecem nos manuscritos, além das 8 linhas verticais distantes de 3,0 cm na primeira folha de ambos os cadernos e as 11 linhas horizontais distantes de 2,6 cm nas demais folhas, a saber:

Marca 1: Brasão do fabricante, de 6,5 x 4,5 cm: Vln I, f.1; Vln II, f.1.
Marca 2: Data "*1814*", à esquerda da folha, de 5,5 x 1,4 cm: Vln I, f.2 e 8; Vln II, f.3, 4 e 5.
Marca 3: Nome do fabricante "*CBRENCHLEY*", à esquerda da folha, de 19,5 x 1,4 cm (letras C e B com 1,7 cm de altura): Vln I, f.3 e 9; Vln II, f.6 e 7.
Marca 4: Ornamento 1, à esquerda da folha, de 8,3 x 5,0 cm: Vln I, f.4 e 5; Vln II, f.2 e 9.
Marca 5: Ornamento 2, à esquerda da folha, de 7,5 x 5,4 cm: Vln I, f.6 e 7; Vln II, f.8.

Considerações Editoriais

1 . Acréscimos:

a) Quando ausentes na fonte, os sinais ou indicações abaixo foram acrescidos à partitura em tamanho menor:

Dinâmica (***f, p***, *cresc., dim.*)

Expressão (*dolce, espressivo*)

Agógica (*accelerando, ritenuto*)

Articulação (*staccati,* acentos, *pizz.*)

Trinados, grupetos, mordentes

Fermatas

b) Acréscimos editoriais de ligaduras (de frase ou duração) foram feitos com pontilhado.

2 . Outras intervenções editoriais ocorreram, porém tacitamente, a saber:

a) Acidentes preventivos foram acrescentados e acidentes redundantes foram omitidos da edição, de acordo com a convenção moderna.

b) A grafia das indicações de andamento, expressão, agógica etc. foi atualizada na edição (*All.o = Allegro*; *Sollo = Solo*).

c) Sinais de quiáltera foram inseridos sempre que preciso.

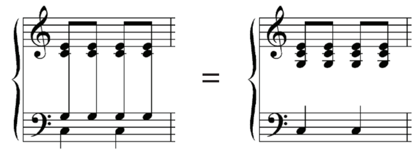
d) Sinais de repetição (/ , ⁒ , 𝄎) foram realizados na partitura.

Referente às Canções, apenas:

e) Repetições assinaladas nos originais com *Ritornello, Dal segno, Da capo, 1. casa* etc. foram corrigidas, realizadas, completadas ou atualizadas sempre que necessário.

f) Trêmulos medidos e notas rebatidas foram desdobrados na partitura: 𝅗𝅥 = ♫ ♫ ou ♬ ; ♩ = ♬

g) Notas atravessando as pautas do piano foram normalizadas na edição:



h) Ligaduras de prosódia, anotadas nas fontes de modo bastante assistemático, foram omitidas na edição. A prosódia determinou os agrupamentos das bandeirolas vocais na partitura, ajustados conforme a grafia atual.

i) A ortografia, silabação e pontuação das letras foram atualizadas; as versões originais foram transcritas em item específico.

3. Qualquer outro tipo de alteração ou acréscimo foi registrado no aparato crítico. O aparato crítico descreve a situação na fonte, antes da interferência do editor:

a) Em relação à contagem das notas (localização): ornamentos e pausas não são considerados; acordes ou notas duplas equivalem a uma nota; notas unidas através de ligaduras de valor também contam como uma nota.

b) Na especificação da oitava de uma nota, quando necessário, o número 3 (sobrescrito) denota a oitava iniciada pelo dó central.

c) Acordes ou notas duplas são designados através de hífens, como no exemplo: dó^{3}-mi^{3}-sol^{3}.

Letras e Atualizações

Observação: nos originais, os segmentos de texto são repetidos com ocasionais variantes de ortografia e pontuação, assinaladas abaixo entre colchetes.

PAMM 19 – *Adorei uma alma impura* (Modinha)

Adorei hum' alma impura.

Adorei hum' alma impura
Não devo adorar assim
Quero morrer por quem mostra
que tambem morre por mim
Desprezos pagão ingratidão
Paga a ternura firme paixão.

Adorei uma alma impura

Adorei uma alma impura
não devo adorar assim
quero morrer por quem mostra
que também morre por mim.
Desprezos pagam ingratidão
paga a ternura firme paixão.

PAMM 20 – *Batendo a linda plumagem* (Modinha Brasileira)

Batendo a linda plumagem

Batendo a linda plumagem
hum amante passarinho
a mimoza companheira
deixou só dentro do ninho
ninguem vio que elle deixava
o leito de seu repouso
alteia o vôo ligeiro
e marcha silencioso.

A procurar a consorte
Apenas tinha volvido,
Viu que a tyranna mudavel
Falsa lhe havia fugido.
Ao ver-se desamparado
Ternos queixumes soltou,

Batendo a linda plumagem

Batendo a linda plumagem
um amante passarinho
a mimosa companheira
deixou só dentro do ninho.
Ninguém viu que ele deixava
o leito de seu repouso
alteia o vôo ligeiro
e marcha silencioso.

A procurar a consorte
apenas tinha volvido
viu que a tirana mudável
falsa lhe havia fugido.
Ao ver-se desamparado
ternos queixumes soltou

Com seus ais não com seu pranto, O triste assim se explicou.	com seus ais não com seu pranto o triste assim se explicou.
Vas-te cruel e me deixas Entregue á dòr de perder-te Sabendo que a minha vida So dependia de ver-te. Meus plumosos companheiros, Tende de mim compaixão, Dizei-me aonde foi a ingrata Que roubou meu coração.	Vás-te cruel e me deixas entregue à dor de perder-te sabendo que a minha vida só dependia de ver-te. Meus plumosos companheiros tende de mim compaixão dizei-me aonde foi a ingrata que roubou meu coração.
Se voltar arrependida Dizei-lhe que já dei fim, Esqueceo-me em quanto vivo Morto se esqueça de mim. Ensaiando as debeis forças A custo subio aos ares, E só co'a morte esqueceo A cauza de seus pezares.	Se voltar arrependida dizei-lhe que já dei fim esqueceu-me enquanto vivo morto se esqueça de mim. Ensaiando as débeis forças a custo subiu aos ares e só com a morte esqueceu a causa de seus pesares.

PAMM 21 – *Corações que amor uniu* (Modinha)

Coraçoens que amor unio	**Corações que amor uniu**
Coraçoens que amor unio separou a parca impia fogio de mim o prazer triste passo noite e dia Só apeteço muda solidão onde sepulte minha paixão	Corações que amor uniu separou a parca impia fugiu de mim o prazer triste passo noite e dia. Só apeteço muda solidão onde sepulte minha paixão.

PAMM 22 – *Do regaço da amizade* (Modinha)

Do regaço da amizade Parte o bem que idolatramos.	**Do regaço da amizade**
Do regaço d'amizade parte o bem que idolatramos Nossos votos de ternura a seus dias consagramos tu oh Ceos que dais valor a terna doce amizade refrigera em nossos peitos a viva dor da saudade	Do regaço da amizade parte o bem que idolatramos nossos votos de ternura a seus dias consagramos. Tu ó céus que dais valor a terna doce amizade refrigera em nossos peitos a viva dor da saudade.

PAMM 23 – *Erva mimosa do campo* (Modinha)

Erva mimoza do campo	**Erva mimosa do campo**
Erva mimoza do Campo Tu és o retrato meo Se a vida perdes em breve Eu sigo o destino teo Eu na cerie dos humanos Tu no Reino vegetal Ambos soffremos o golpe Q'extingue o triste mortal.	Erva mimosa do campo tu és o retrato meu se a vida perdes em breve eu sigo o destino teu. Eu na série dos humanos tu no reino vegetal ambos sofremos o golpe que extingue o triste mortal.

Mas na perda d'existencia
Tu és inda fortunoza
Tu não conservas, não guardas
Terna paixão amoroza.

Eu na cerie...

Ai de mim que a eternidade
D'esta alma qu'adora Armia.
Não socumbe, não acaba
Debaixo da Campa fria.

Eu na cerie...

Mas na perda da existência
tu és inda fortunosa
tu não conservas, não guardas
terna paixão amorosa.

Eu na série...

Ai de mim que a eternidade
desta alma que adora Armia
não sucumbe, não acaba
debaixo da campa fria.

Eu na série...

PAMM 24 – *Foi bastante ver teus olhos* (Modinha Brasileira)

Foi bastante ver teus olhos

Foi bastante ver teus olhos
para amor ferir meu peito
Nunca d'[de]amor fui escravo
hoje vivo a amor sujeito

Vê oh Gelia q'[que]poder
tem teus olhos delicados
q'[que]os mais libertos de amor
beijao[beijão] teus ferros doirados

Se eu zombava dos farpões
Com que amor fere meu peito,
Só com ver teus lindos olhos
Hoje vivo a amor sujeito.

Vê oh Gelia...

Do estrago que amor faz
Nunca senti o effeito,
Elle fez que eu visse Gelia
Hoje vivo a amor sujeito.

Vê oh Gelia...

Foi bastante ver teus olhos

Foi bastante ver teus olhos
para amor ferir meu peito
nunca de amor fui escravo
hoje vivo a amor sujeito.

Vê ó Gélia que poder
tem teus olhos delicados
que os mais libertos de amor
beijam teus ferros doirados.

Se eu zombava dos farpões
com que amor fere meu peito
só com ver teus lindos olhos
hoje vivo a amor sujeito.

Vê ó Gélia...

Do estrago que amor faz
nunca senti o efeito
ele fez que eu visse Gélia
hoje vivo a amor sujeito.

Vê ó Gélia...

PAMM 25 – *Graças aos céus* (Lundum)

Graças aos Ceos de vadios
As ruas limpas estão....

Graças aos ceos de vadios
as ruas limpas estão
Delles a caza esta cheia
a caza da correcção
Já foi se o tempo
de mendigar
fora vadios
vão trabalhar

Graças aos céus de vadios

Graças aos céus de vadios
as ruas limpas estão
deles a casa está cheia
a casa da correção.
Já foi-se o tempo
de mendigar
fora vadios
vão trabalhar.

Sn.r Chefe da polícia Eis a nossa gratidão Por mandares os vadios A caza da correcção.	Senhor chefe da polícia eis a nossa gratidão por mandares os vadios à casa da correção.
Já foi se o tempo...	Já foi-se o tempo...
Sede exacto, pois Senhor Em tal deliberação Que muita gente merece A caza da correcção.	Sede exato, pois senhor em tal deliberação que muita gente merece a casa da correção.
Já foi se o tempo...	Já foi-se o tempo...

PAMM 26 – *Já não existe a minha amante* (Modinha)

Já não existe a minha amante Viver não quero hum so instante.	**Já não existe a minha amante**
Já não existe a minha amante viver não quero hum so instante Quero acabar a triste vida pois já não viva minha querida	Já não existe a minha amante viver não quero um só instante. Quero acabar a triste vida pois já não viva minha querida.
Seu coração Que eu possuia Existe agora Na campa fria, Mesmo na campa Tributarei O puro amor Que lhe jarei.	Seu coração que eu possuía existe agora na campa fria. Mesmo na campa tributarei o puro amor que lhe jarei.
Qual bella roza Que a foice corta. A minha amada Existe morta Neste tormento Nest'agonia, Vou estar com ella Na campa fria	Qual bela rosa que a foice corta a minha amada existe morta. Neste tormento nesta agonia vou estar com ela na campa fria.

PAMM 27 – *Meu coração viva isento* (Modinha)

Meu coração vivia izento...	**Meu coração vivia isento**
Meu coração vivia izento do fogo lento do cego amor A sono solto sempre dormia e não sabia o que er'amor	Meu coração vivia isento do fogo lento do cego amor. A sono solto sempre dormia e não sabia o que era amor.

Nunca arrastei
Ferros insanos,
Nem os inganos
Senti d'amor,
Passava os dias
Tão satisfeito
Sem ter no peito
Penções d'amor.

Eis que de Jelia
Vi o semblante,
No mesmo instante
Ferio me amor,
Agora sente
Meu coração
Sente aflição
Premios d'amor.

Nunca arrastei
ferros insanos
nem os enganos
senti de amor.
Passava os dias
tão satisfeito
sem ter no peito
pensões de amor.

Eis que de Jélia
vi o semblante
no mesmo instante
feriu-me amor.
Agora sente
meu coração
sente aflição
prêmios de amor.

PAMM 28 – *Meu destino é imudável* (Modinha)

Meu destino hé immudavel

Meu destino hé immudavel
Minha desgraça constante
Eu choro todos os dias
eu suspiro a cada instante

Ah! quanto hé triste
meu padecer
Só espero allivio
quando morrer

Perdi de Lilia a belleza
Murchou-lhe a morte o semblante,
Por Lilia todos os dias
eu suspiro a cada instante.

Ah! quanto hé triste...

Vem ô morte piedoza
Vem findar de um triste amante
Hum destino immudavel,
Huma desgraça constante.

Ah! quanto hé triste...

Meu destino é imudável

Meu destino é imudável
minha desgraça constante
eu choro todos os dias
eu suspiro a cada instante.

Ah! quanto é triste
meu padecer
só espero alívio
quando morrer.

Perdi de Lília a beleza
murchou-lhe a morte o semblante
por Lília todos os dias
eu suspiro a cada instante.

Ah! quanto é triste...

Vem ô morte piedosa
vem findar de um triste amante
um destino imudável
uma desgraça constante.

Ah! quanto é triste...

PAMM 29 – *No momento em que nasci* (Modinha Brasileira)

No momento em que nasci

No momento em que nasci
para te amar fui destinado
Se não cumpro o meu destino
vivirei exasperado.

No momento em que nasci

No momento em que nasci
para te amar fui destinado
se não cumpro o meu destino
viverei exasperado.

Pode huma palavra tua
Minorar meu triste estado
Mas se sofro teu desprezo
Vivirei exasperado.

Pode uma palavra tua
minorar meu triste estado
mas se sofro teu desprezo
viverei exasperado.

PAMM 30 – *Ocália dize por que quebraste* (Modinha Brasileira)

Ocalia dize porque quebraste

Ocalia dize
porque quebraste
a fé mais pura
que me juraste
Porque desprendes
tanto rigor
só tens fereza
não tens amor.

Sofrer não posso
Tanto tormento
Vou perecendo
Ja sem alento,
Não sinto a perda
Dessa tyranna
He monstro, he fera
Não he humana.

Seu peito ingrato
Insulta amor,
Nutre veneno
Destruidor.
A seta ervada
Cupido aponta,
A ingrata pune
E vinga a afronta.

Ocália dize por que quebraste

Ocália dize
por que quebraste
a fé mais pura
que me juraste?
Por que desprendes
tanto rigor
só tens fereza
não tens amor?

Sofrer não posso
tanto tormento
vou perecendo
já sem alento.
Não sinto a perda
dessa tirana
é monstro, é fera
não é humana.

Seu peito ingrato
insulta amor
nutre veneno
destruidor.
A seta ervada
cupido aponta
a ingrata pune
e vinga a afronta.

PAMM 31 – *Ondas batei vagarosas* (Modinha Brasileira)

Ondas batei vagarosas

Ondas batei vagarozas
ventos soprai brandamente
Conduzi trazei-me aos braços
o meu bem que está[que'stá] auzente

Baixel que o conduzires
Viaja placidamente
Vem trazer me o bem que adoro
O meu bem que'stá auzente.

Ondas batei vagarosas

Ondas batei vagarosas
ventos soprai brandamente
conduzi, trazei-me aos braços
o meu bem que está ausente.

Baixel que o conduzires
viaja placidamente
vem trazer-me o bem que adoro
o meu bem que está ausente.

PAMM 32 – *Por mais que busco encobrir* (Modinha Brasileira)

Por mais que busco encobrir

Por mais que busco encobrir
o mal da minha paixão
revelão olhos traidores
segredos do coração

Por mais que busco encobrir

Por mais que busco encobrir
o mal da minha paixão
revelam olhos traidores
segredos do coração.

Oh quanto custa
dissimular
fingir nos olhos
de não amar.

Marilia por piedade
Minora minha afflicção
Não precisa que eu publique
Segredos do coração.

Ah! quanto custa...

Eu bem podera expor te
Tua cruel sem razão
O pejo faz com que eu cale
Segredos do coração.

Ah! quanto custa...

Ó quanto custa
dissimular
fingir nos olhos
de não amar.

Marília por piedade
minora minha aflição
não precisa que eu publique
segredos do coração.

Ó quanto custa...

Eu bem pudera expor-te
tua cruel sem razão
o pejo faz com que eu cale
segredos do coração.

Ó quanto custa...

PAMM 33 – *Por que ó morte cruel* (Modinha)

Por que ó morte cruel...

Por que ó morte cruel
Minha alegria roubaste
Por que do filho q'amava
Os tenros dias cortaste.
Sua innocencia não te movéo
ó Como é fero o fado meu.

Por que ó morte cruel...

Por que ó morte cruel
Minha alegria roubaste
Por que do filho q'amava
Os tenros dias cortaste.
Sua innocencia não te movéo
ó Como é fero o fado meu.

PAMM 34 – *Quando não posso avistar-te* (Modinha)

Quando não posso avistar te

Quando não posso avistar te
para mim hé noite o dia
nada me cauza prazer
sou todo melancolia

Todo em mim hé só tristeza,
Já não conheço alegria
Sou d'amargura o retrato
Sou todo melancolia.

Quando a Lilia eu adorava
Tudo então me divertia,
Hoje por Lilia deixado,
Sou todo melancolia.

Quando não posso avistar-te

Quando não posso avistar-te
para mim é noite o dia
nada me causa prazer
sou todo melancolia.

Tudo em mim é só tristeza
já não conheço alegria
sou d'amargura o retrato
sou todo melancolia.

Quando a Lília eu adorava
tudo então me divertia
hoje por Lília deixado
sou todo melancolia.

PAMM 35 – *Remorsos, penas, tormentos* (Modinha Brasileira)

Remorsos, penas, tormentos,

Remorsos penas tormentos
deu-me a tua ingratidão
Espirou nas mãos das Furias[furias]
minha estremoza paixão

Remorsos, penas, tormentos

Remorsos, penas, tormentos
deu-me a tua ingratidão
expirou nas mãos das fúrias
minha extremosa paixão.

PAMM 36 – *Se o pranto apreciares* (Modinha)

Se o pranto apreciares...

Se o pranto apreciares
q'eu por ti chego a verter
Veras que sinto em minh'alma
o pezar de te não ver
Hé sem limites caro obegeto
meu puro afecto meu padecer

Se o pranto apreciares

Se o pranto apreciares
que eu por ti chego a verter
verás que sinto em minha alma
o pesar de te não ver.
É sem limites caro objeto
meu puro afeto, meu padecer.

PAMM 37 – *Tive amor fui desditoso* (Modinha)

Tive amor fui desditozo

Tive amor fui desditozo
Eu gastei meu tempo em vão
Josina por desprezar-me
trago negro coração

Josina ingrata
por ser tirana
a mim torno-se
vibora insana

Tive amor fui desditoso

Tive amor fui desditoso
eu gastei meu tempo em vão
Josina por desprezar-me
trago negro coração.

Josina ingrata
por ser tirana
a mim tornou-se
víbora insana.

PAMM 38 – *Um ai gerado pela paixão* (Modinha)

Hum ai gerado...

Hum ai gerado
pella paixão
do coração
doce penhor
apenas solto
do peito meu
azas lhe deo
o Deos d'amor
Suspiro voa
então lhe digo
vai ao abrigo
da minha dor.

Vai ver aquella
Mas eu deliro
Por quem sospiro
Com tanto ardor.
Pinta também
O como vivo
N'hum fogo activo
Abrazador.

Suspiro voa...

Um ai gerado pela paixão

Um ai gerado
pela paixão
do coração
doce penhor.
Apenas solto
do peito meu
asas lhe deu
o Deos de amor.
Suspiro voa
então lhe digo
vai ao abrigo
da minha dor.

Vai ver aquela
mas eu deliro
por quem suspiro
com tanto ardor.
Pinta também
o como vivo
num fogo ativo
abrasador.

Suspiro voa...

PAMM 39 – ***Vai terno suspiro meu*** **(Modinha Brasileira)**

Vai terno suspiro meu

Vai terno suspiro meu
ligeiro cortando ar
nos lábios da minha amada
saudosa mente suspirar

Mas primeiro ó meu suspiro
brando gira ante seu seio
e podes alguns momentos
ali pousar sem receio

nesse lugar deleitoso
espreita a mais leve ação
indaga atento por quem
suspira seu coração

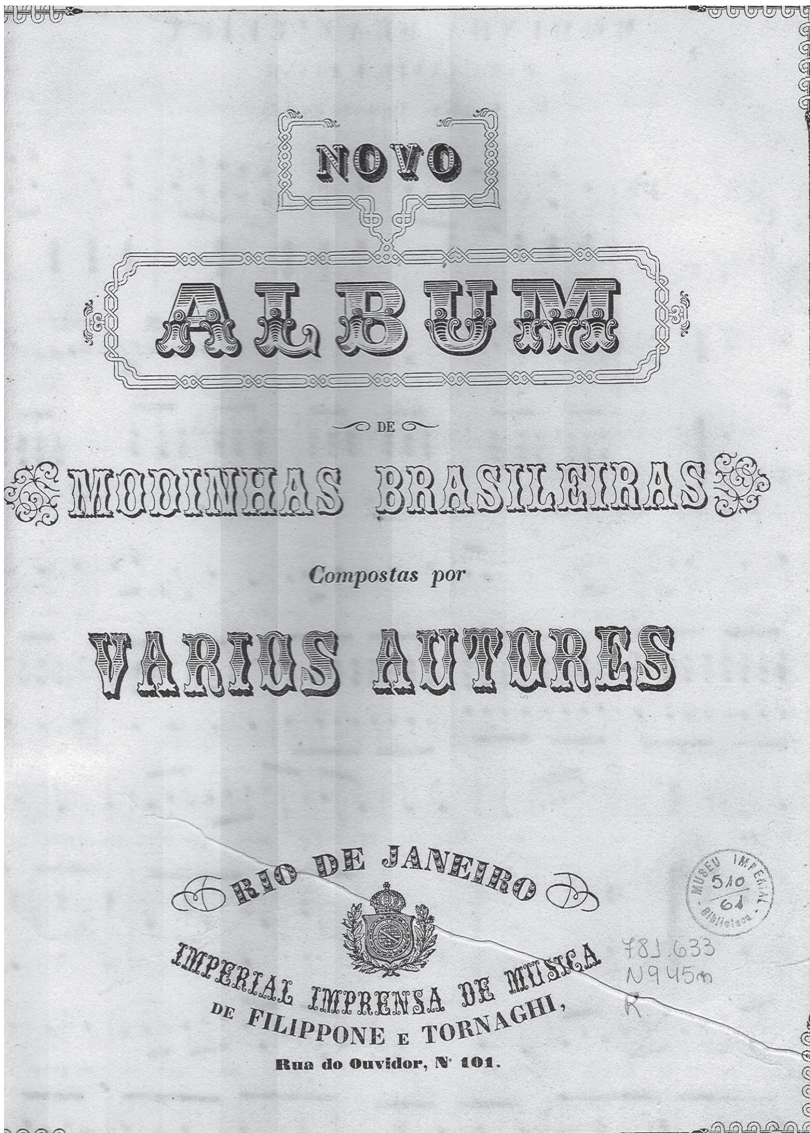
Vai terno suspiro meu

Vai terno suspiro meu
ligeiro cortando ar
nos lábios da minha amada
saudosa mente suspirar.

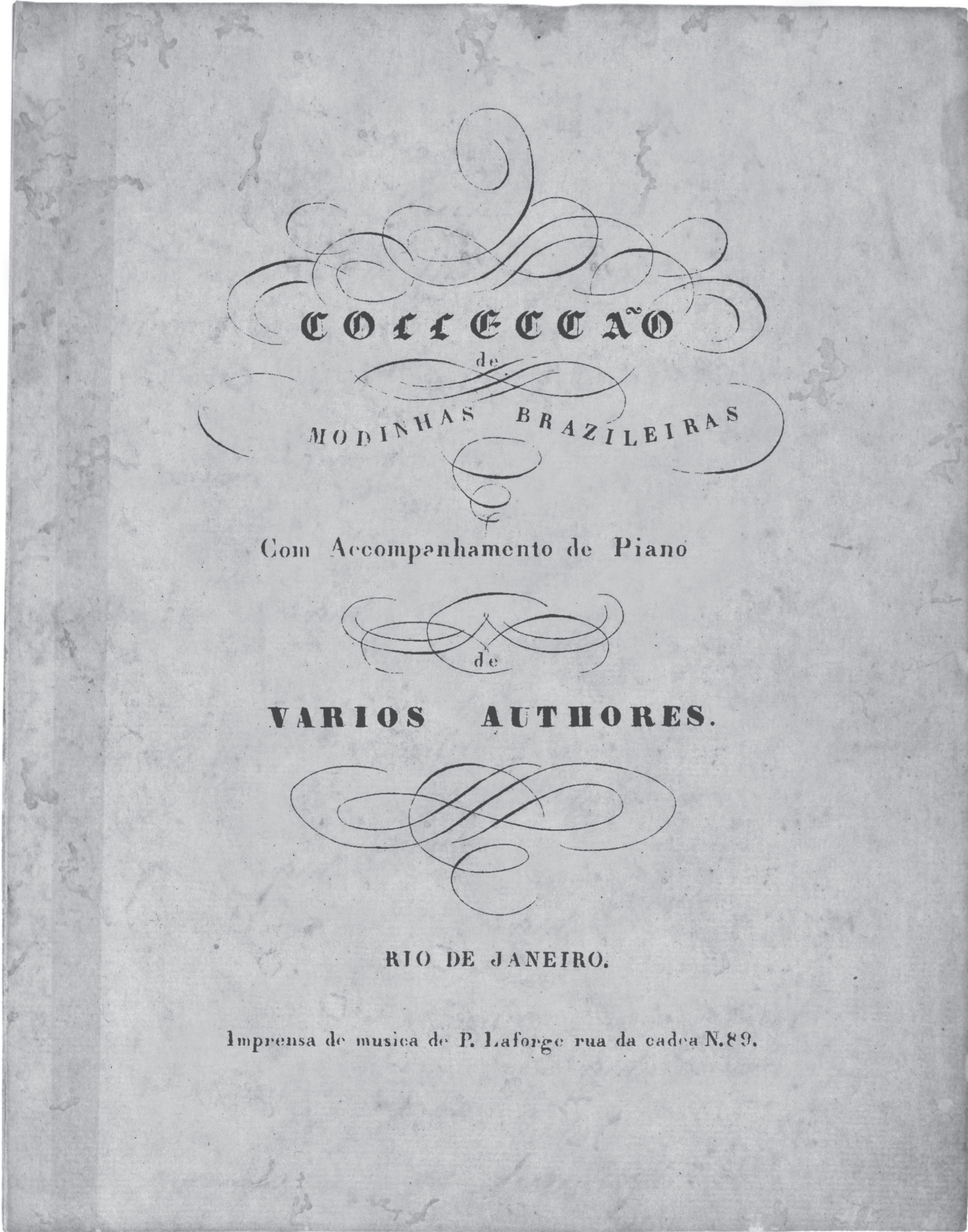
Mas primeiro ó meu suspiro
brando gira ante seu seio
e podes alguns momentos
ali pousar sem receio.

Nesse lugar deleitoso
espreita a mais leve ação
indaga atento por quem
suspira seu coração.

Fac-símiles


NOVO
ALBUM
DE
MODINHAS BRASILEIRAS
Compostas por
VARIOS AUTORES
RIO DE JANEIRO
IMPERIAL IMPRENSA DE MUSICA
DE FILIPPONE E TORNAGHI,
Rua do Ouvidor, Nº 101.

PAMM 20, 24, 29, 30, 31, 32, 35 e 39 – **Modinhas Brasileiras**
Museu Imperial de Petrópolis, *Novo Álbum de Modinhas Brasileiras*



PAMM 19, 22, 27, 28, 34 e 38 – **Modinhas**
Biblioteca da Fundação Robert Bosch, *Coleção de Modinhas Brasileiras com Acompanhamento de Piano*

Meu coração vivia izento...

Modinha.

por

Gel F. DA TRINDADE.

Canto.

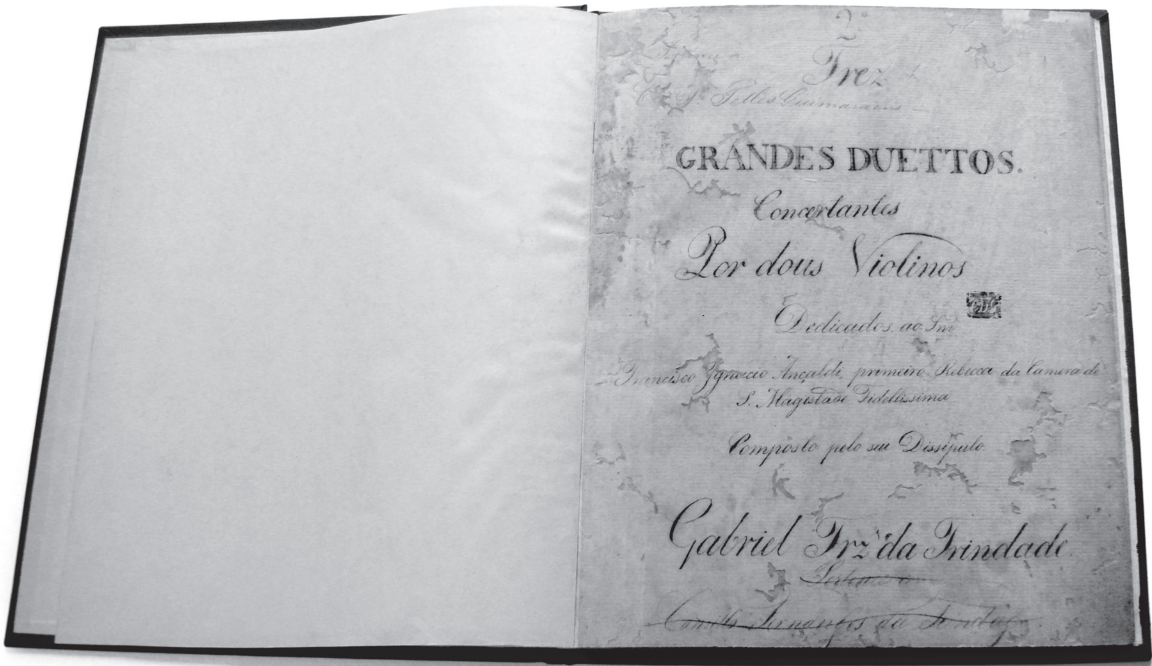
Modto

PIANO.

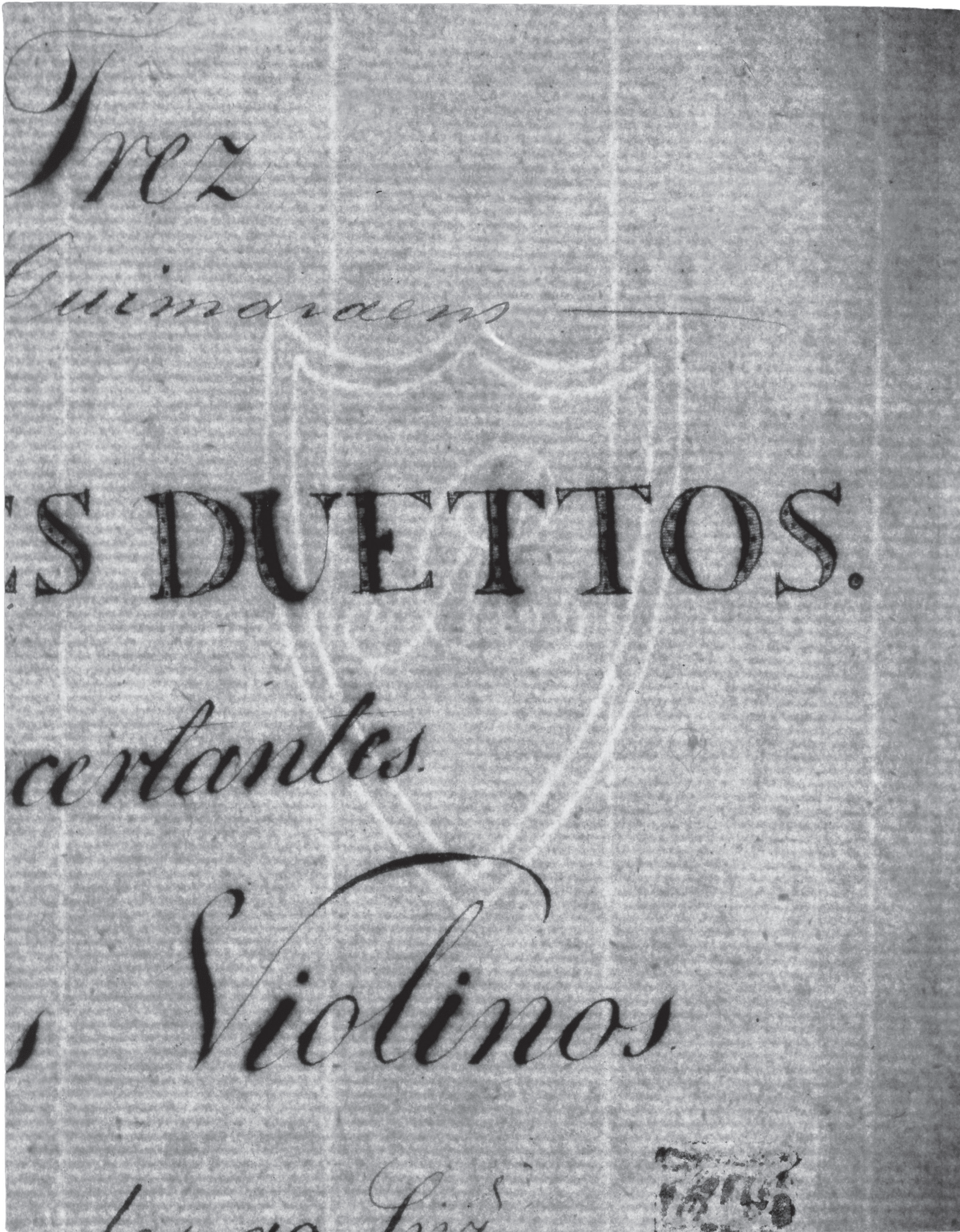
Nunca arrastei
Ferros insanos,
Nem os inganos
Senti d'amor,
Passava os dias
Tão satisfeito
Sem ter no peito
Penções d'amor.

Eis que de Jelia
Vi o semblante,
No mesmo instante
Ferio me amor,
Agora sente
Meu coração
Sente aflição
Premios d'amor.

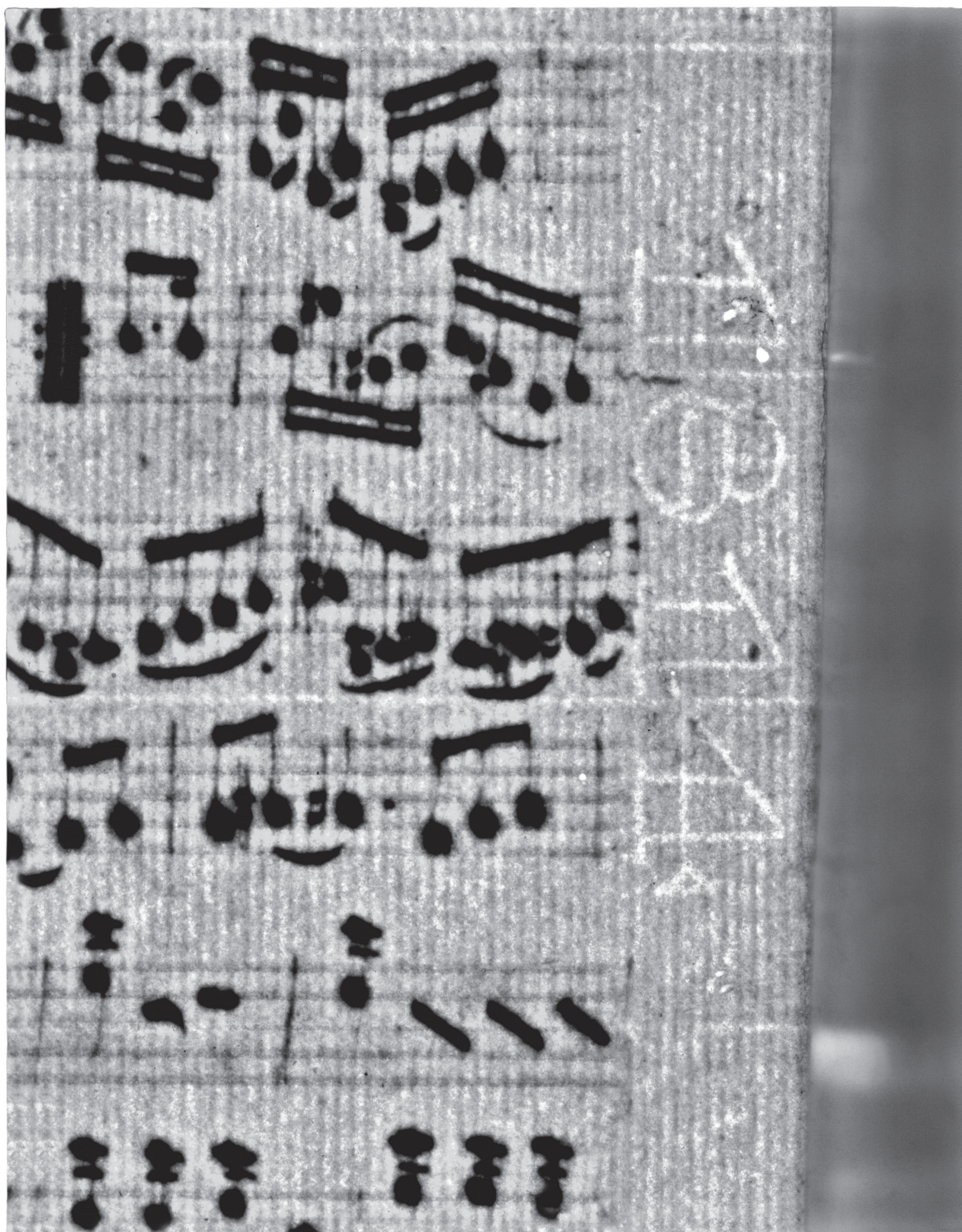
PAMM 27 – ***Meu coração vivia isento*** **(Modinha)**
Biblioteca da Fundação Robert Bosch



PAMM 40, 41 e 42 – ***Duetos Concertantes***
Fonte única – Orquestra Lira Sanjoanense: Vln II



PAMM 40, 41 e 42 – ***Duetos Concertantes***
Fonte única – Orquestra Lira Sanjoanense: Vln I
Marca d'água 1



PAMM 40, 41 e 42 – ***Duetos Concertantes***
Fonte única – Orquestra Lira Sanjoanense: Vln I
Marca d'água 2



PAMM 40, 41 e 42 – ***Duetos Concertantes***

Fonte única – Orquestra Lira Sanjoanense: Vln I

Marca d'água 3

Fac-símiles

Duetos Concertantes

PAMM 40, 41 e 42

Gabriel Fernandes da Trindade (1799/1800-1854)

Duetos Concertantes

Violino I

Fonte única – Arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense [São João Del-Rei – MG]

Dueto Concertante I

1 – Allegro moderato [f.2v]

2 – Andante sostenuto [f.4r]

3 – Allegro vivace [f.4v]

Dueto Concertante II

1 – Allegro moderato [f.5v]

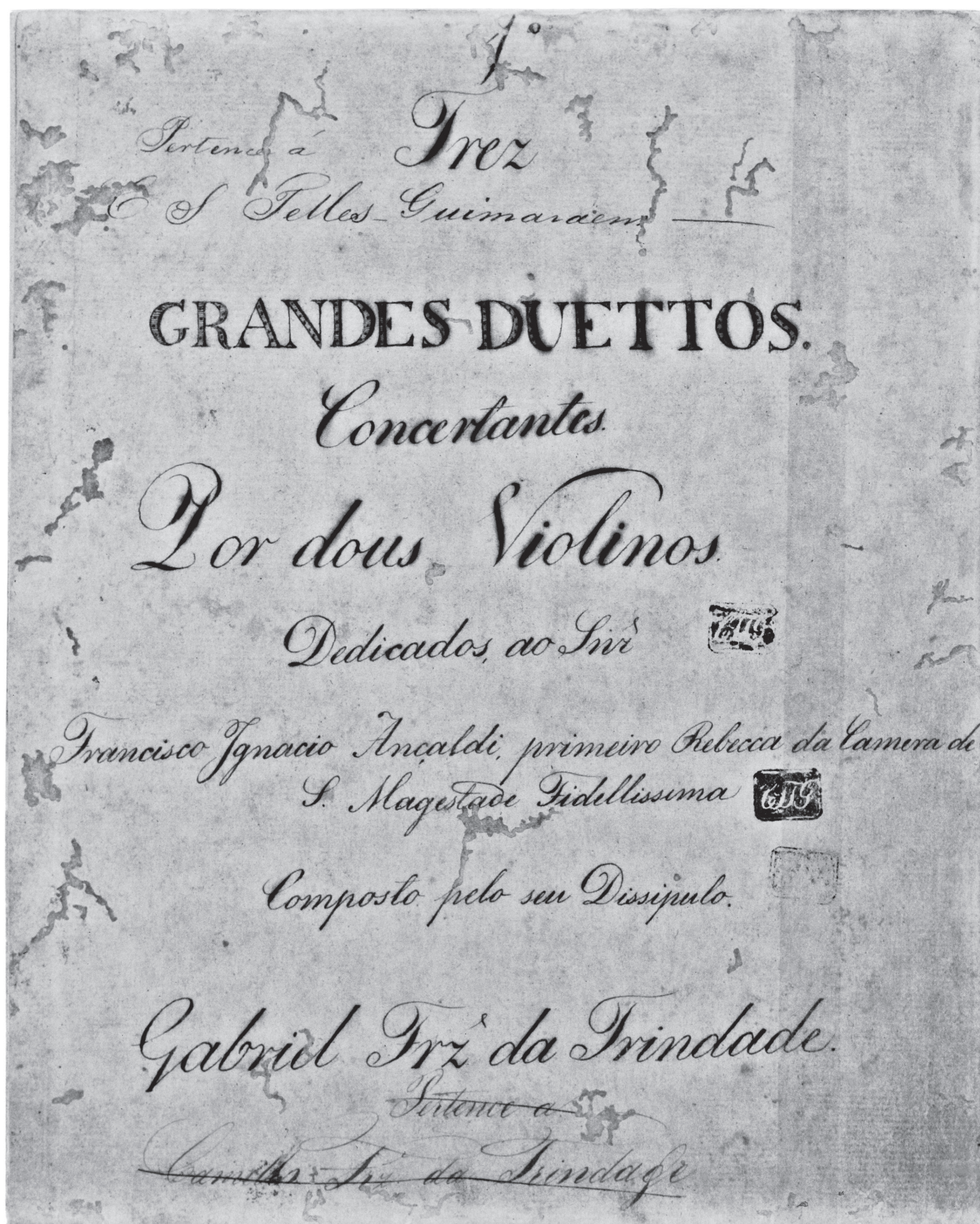
2 – Andante con espressione [f.6v]

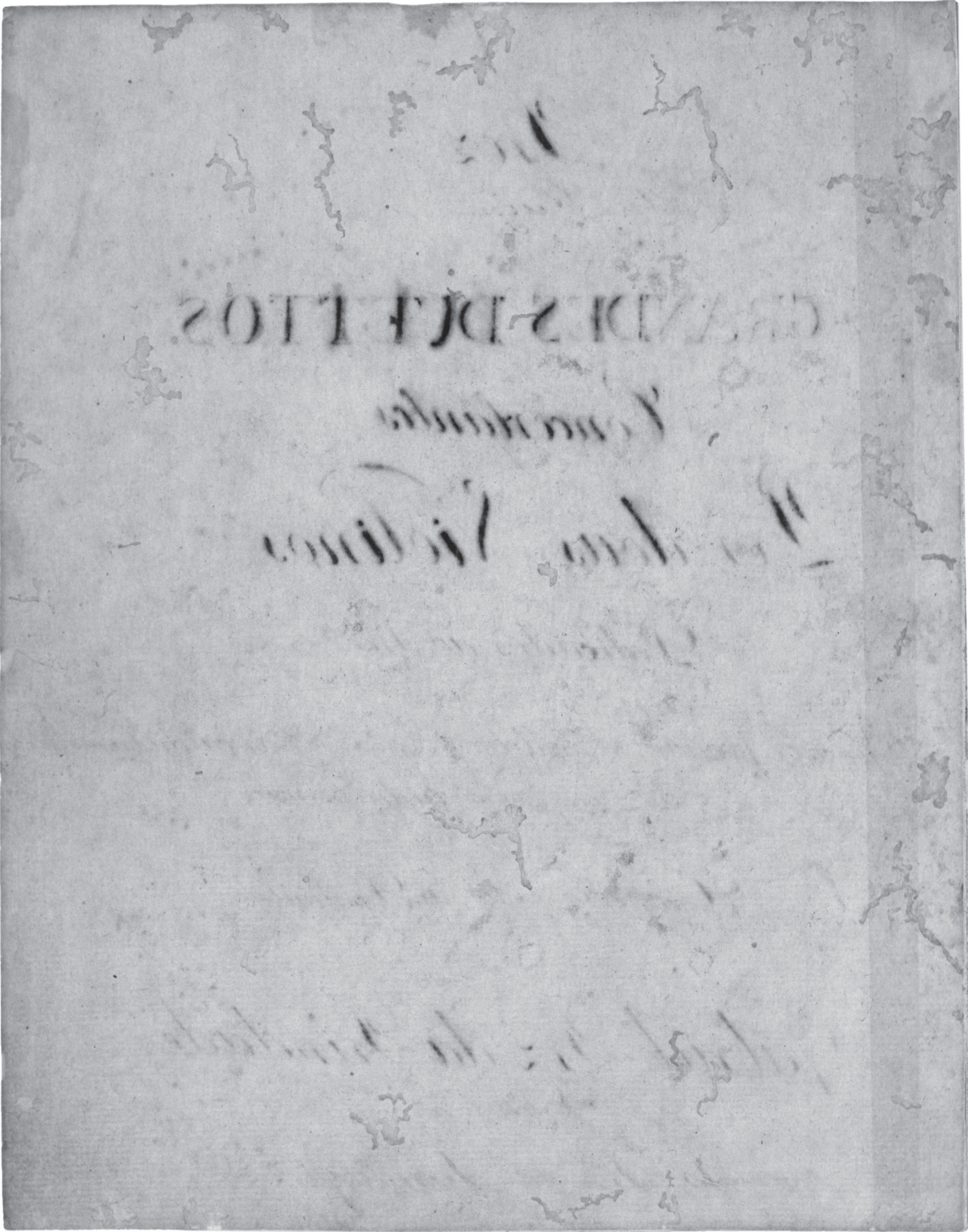
3 – Allegro con spirito [f.7v]

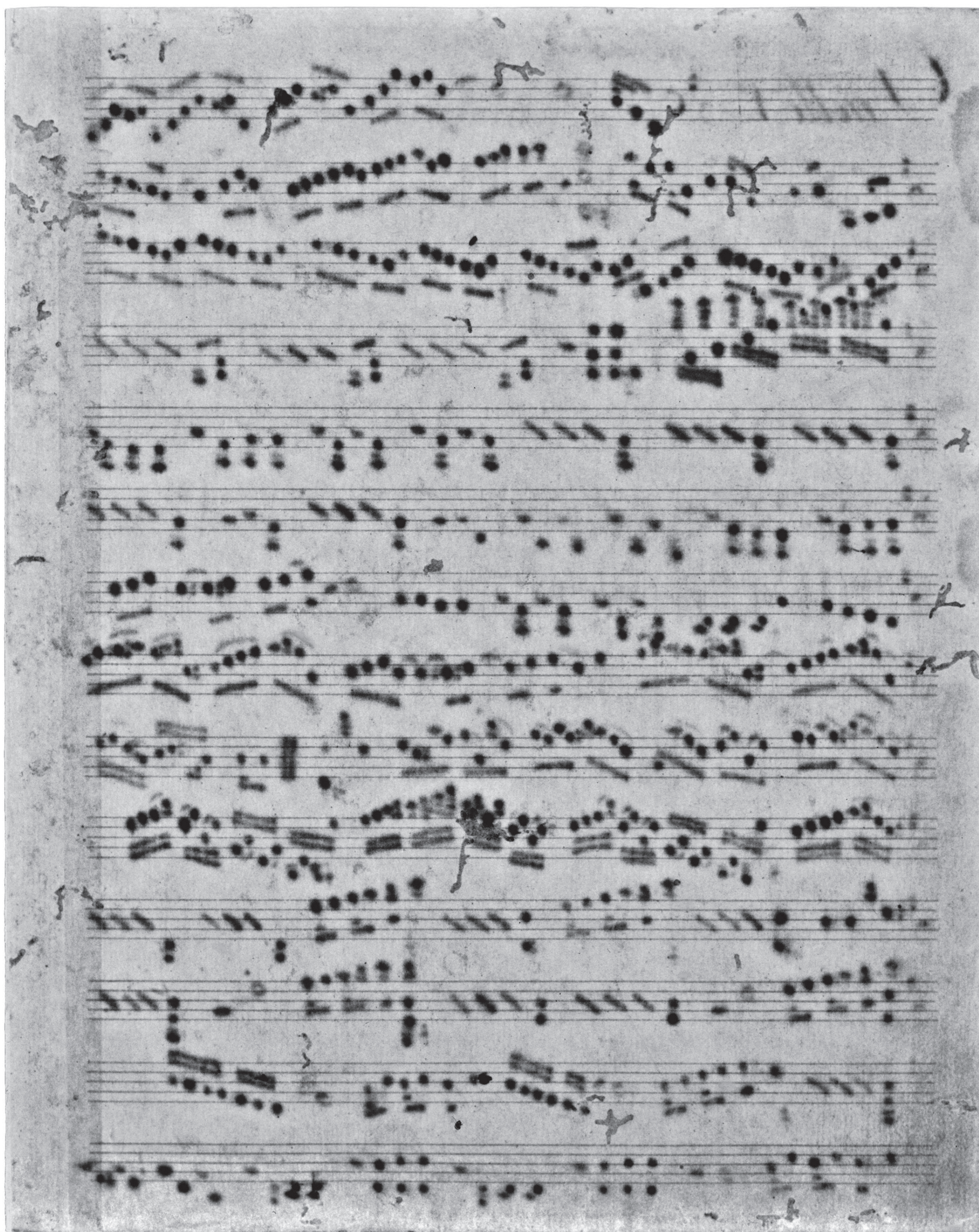
Dueto Concertante III

1 – Adagio [f.8r]

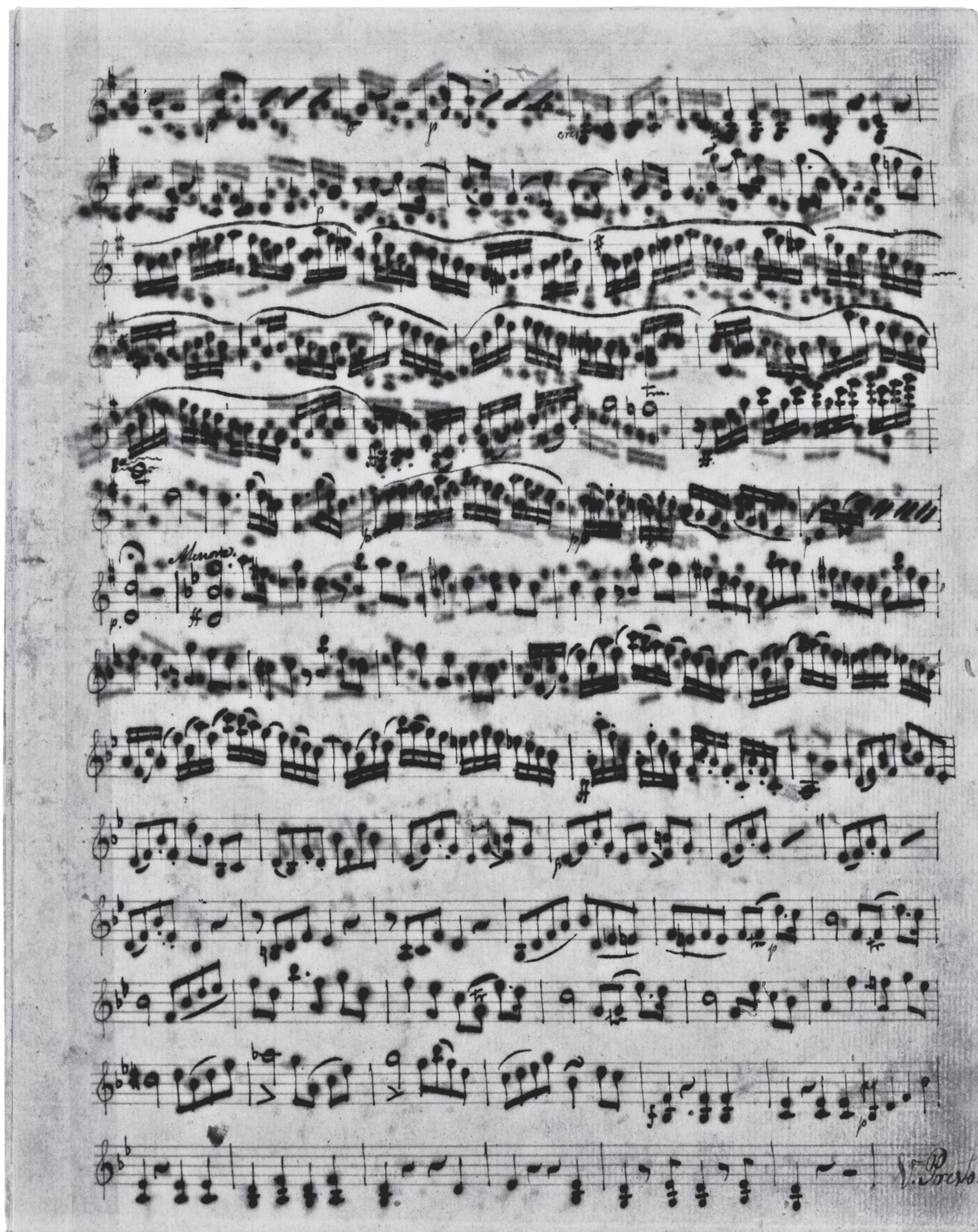
2 – Allegro con moltissimo moto [f.8v]


Trez
GRANDES DUETTOS.
Concertantes.
Por dous Violinos.
Dedicados, ao Snr.
Francisco Ignacio Ançaldi, primeiro Rebecca da Camera de
S. Magestade Fidellissima
Composto pelo seu Dissipulo.
Gabriel Frz. da Trindade.





All.º moderato
Violino 1.º
Duetto 1.º


Minore.
V. Presto.

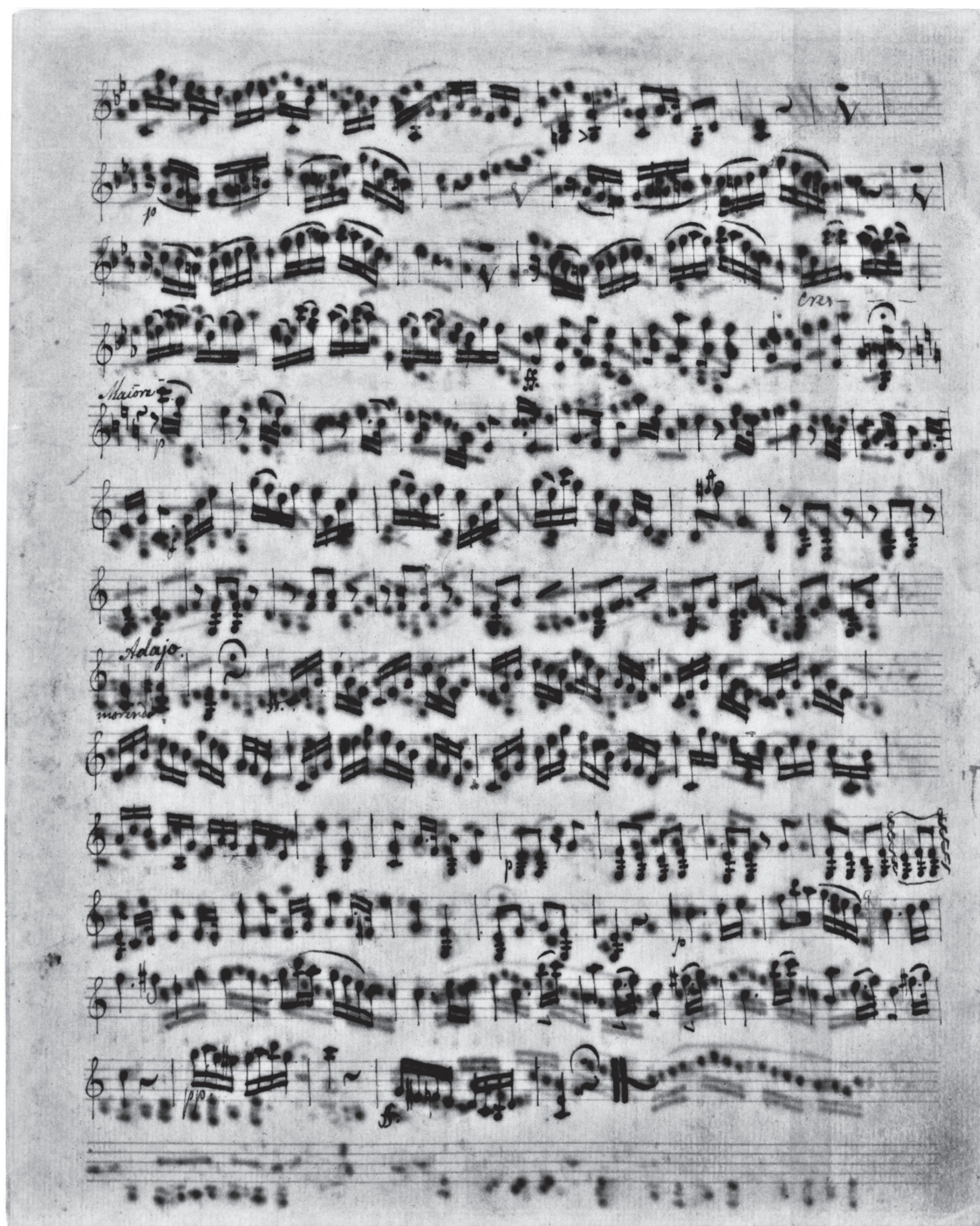
2.º Andante

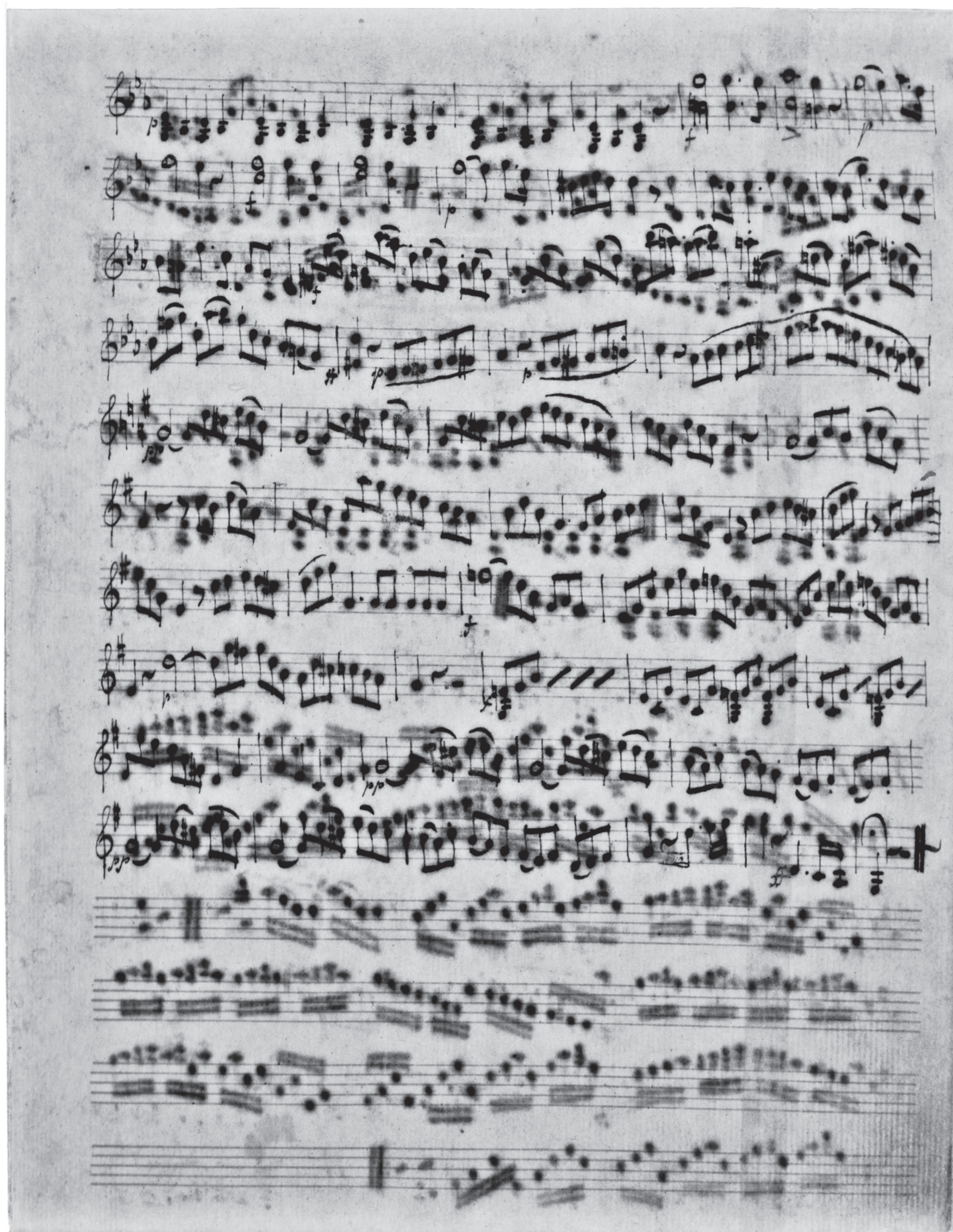
Andante Sost.o

Allegro vivace

Minore

cres


Adajo.



Andante

Var. 3.a

Var. 4.a

All.o Minore

Se. Allegro, logo.

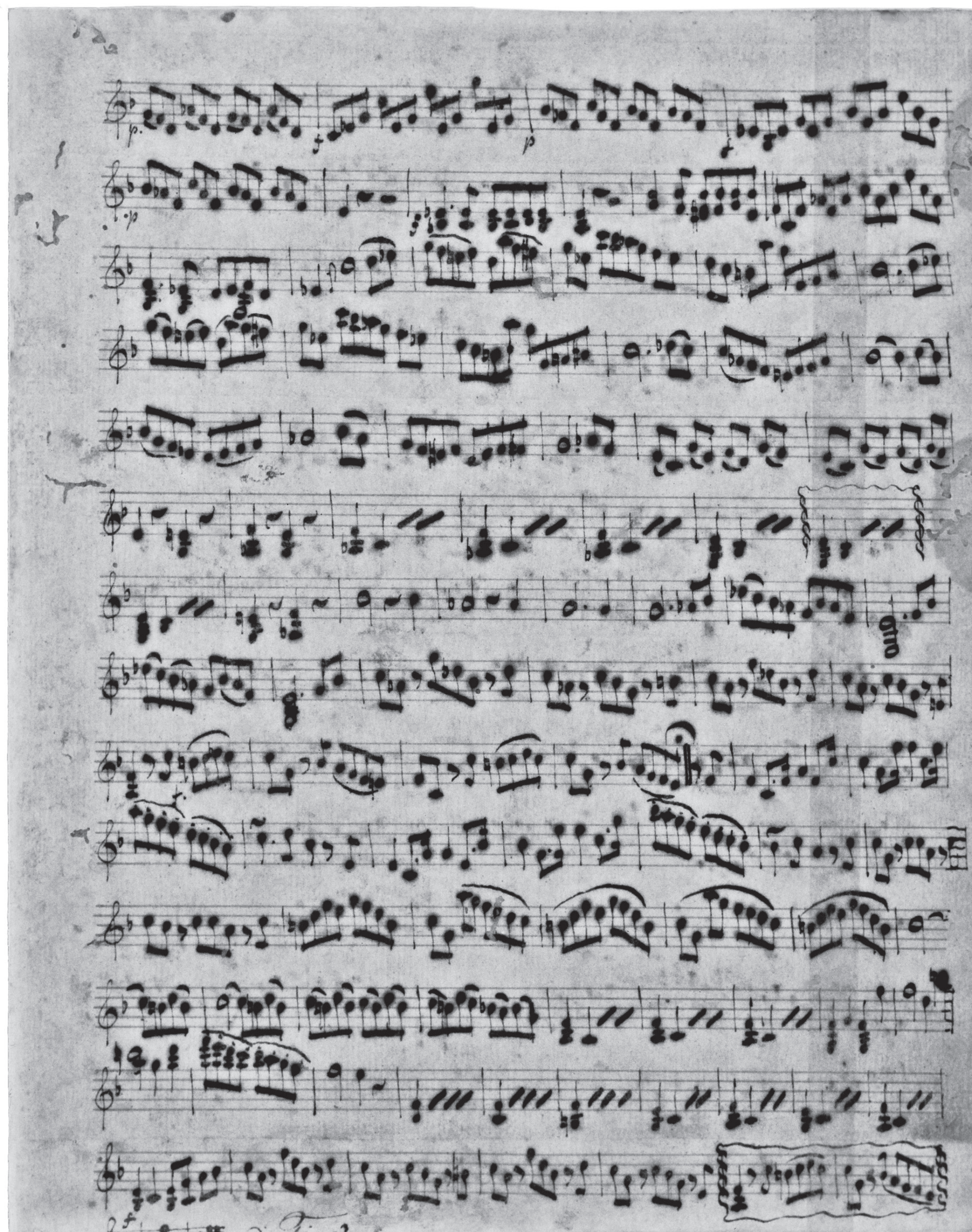
All.o com spirito

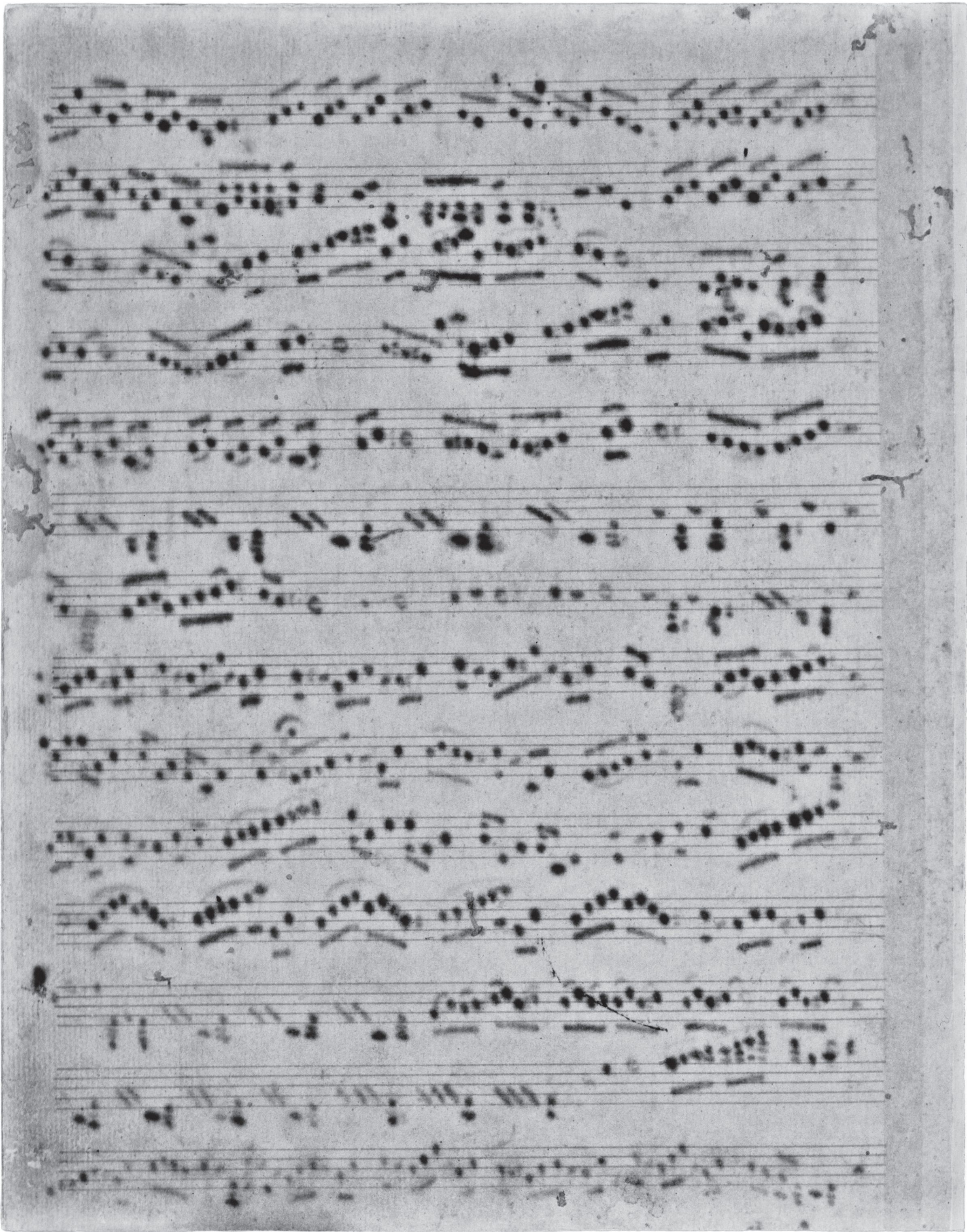
Minore

Adajo.

Duetto 3. Adajo.

A Toca logo.





PAMM 40, 41 e 42

Gabriel Fernandes da Trindade (1799/1800-1854)

Duetos Concertantes
Violino II
Fonte única – Arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense [São João Del-Rei – MG]

Dueto Concertante I
1 – Allegro moderato [f.2v]
2 – Andante sostenuto [f.4r]
3 – Allegro vivace [f.4v]

Dueto Concertante II
1 – Allegro moderato [f.5v]
2 – Andante con espressione [f.6v]
3 – Allegro con spirito [f.7v]

Dueto Concertante III
1 – Adagio [f.8r]
2 – Allegro con moltissimo moto [f.8v]

2.º

Pertence a

C. S. Telles Guimaraens —

Trez

GRANDES DUETTOS.

Concertantes

Por dous Violinos

Dedicados, ao Snr

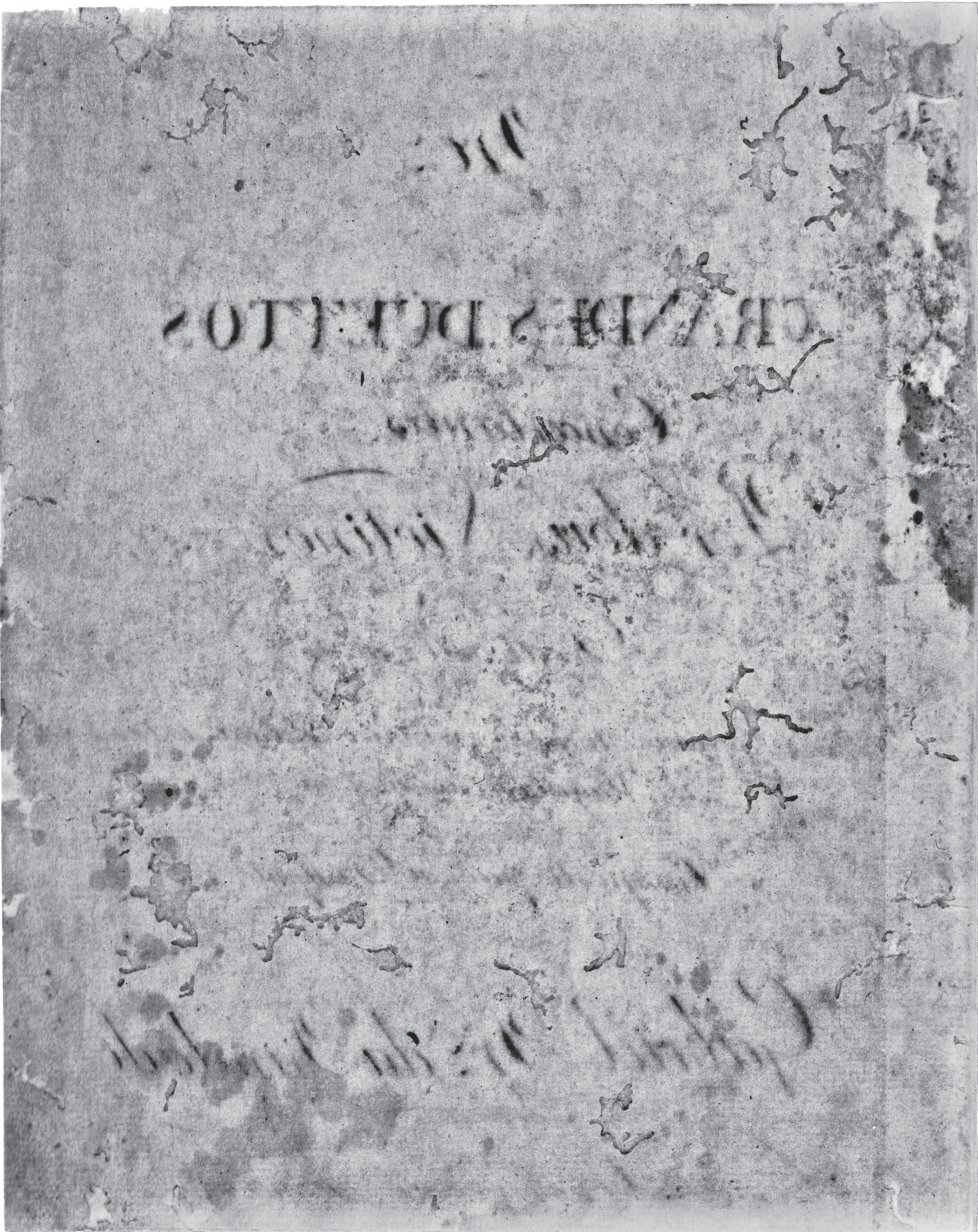
Francisco Ignacio Ançaldi, primeiro Rebecca da Camera de S. Magestade Fidellissima

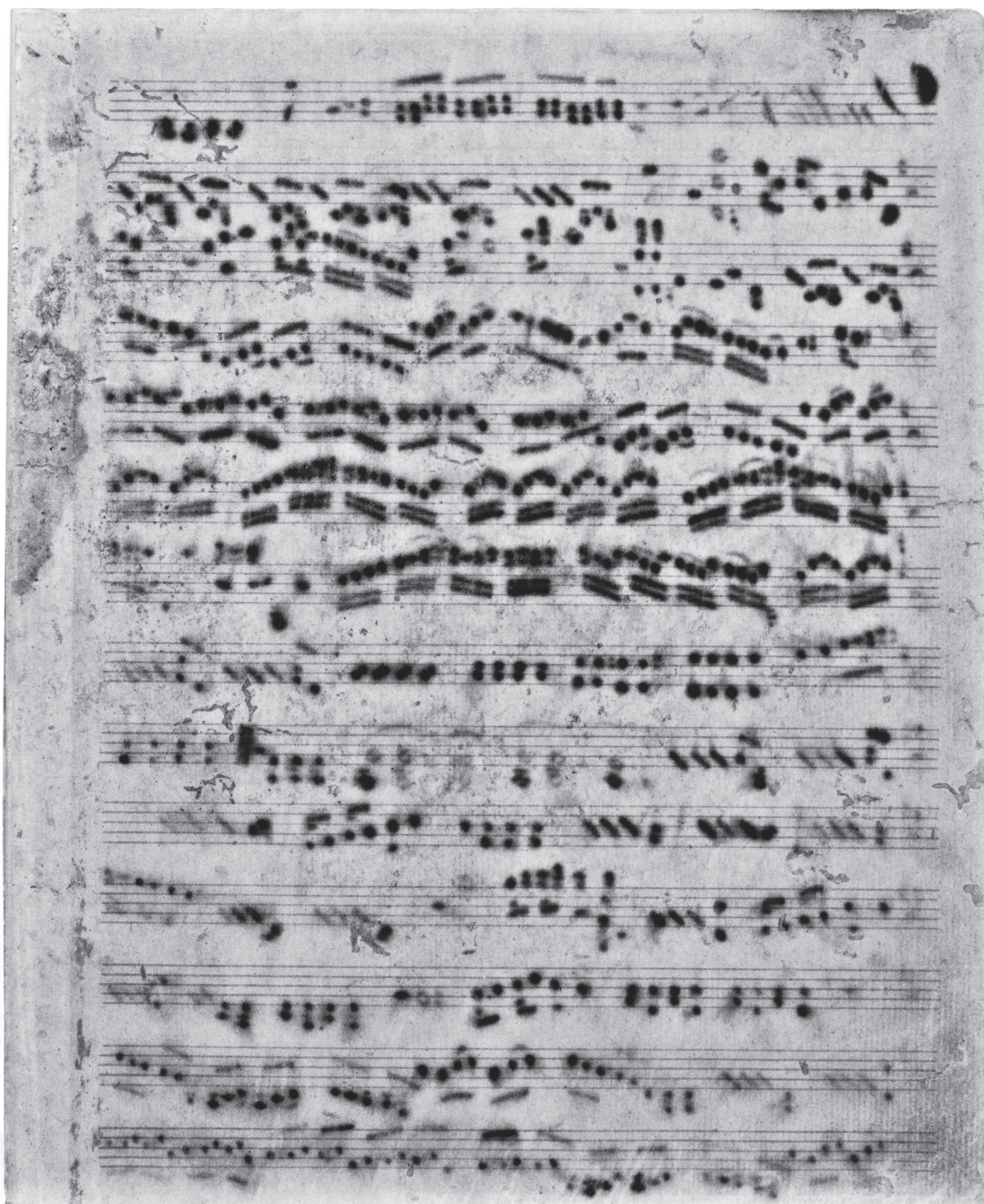
Composto pelo seu Dissipulo

Gabriel Frz. da Trindade.

~~Pertence a~~

~~Camillo Fernandes da Trindade~~.

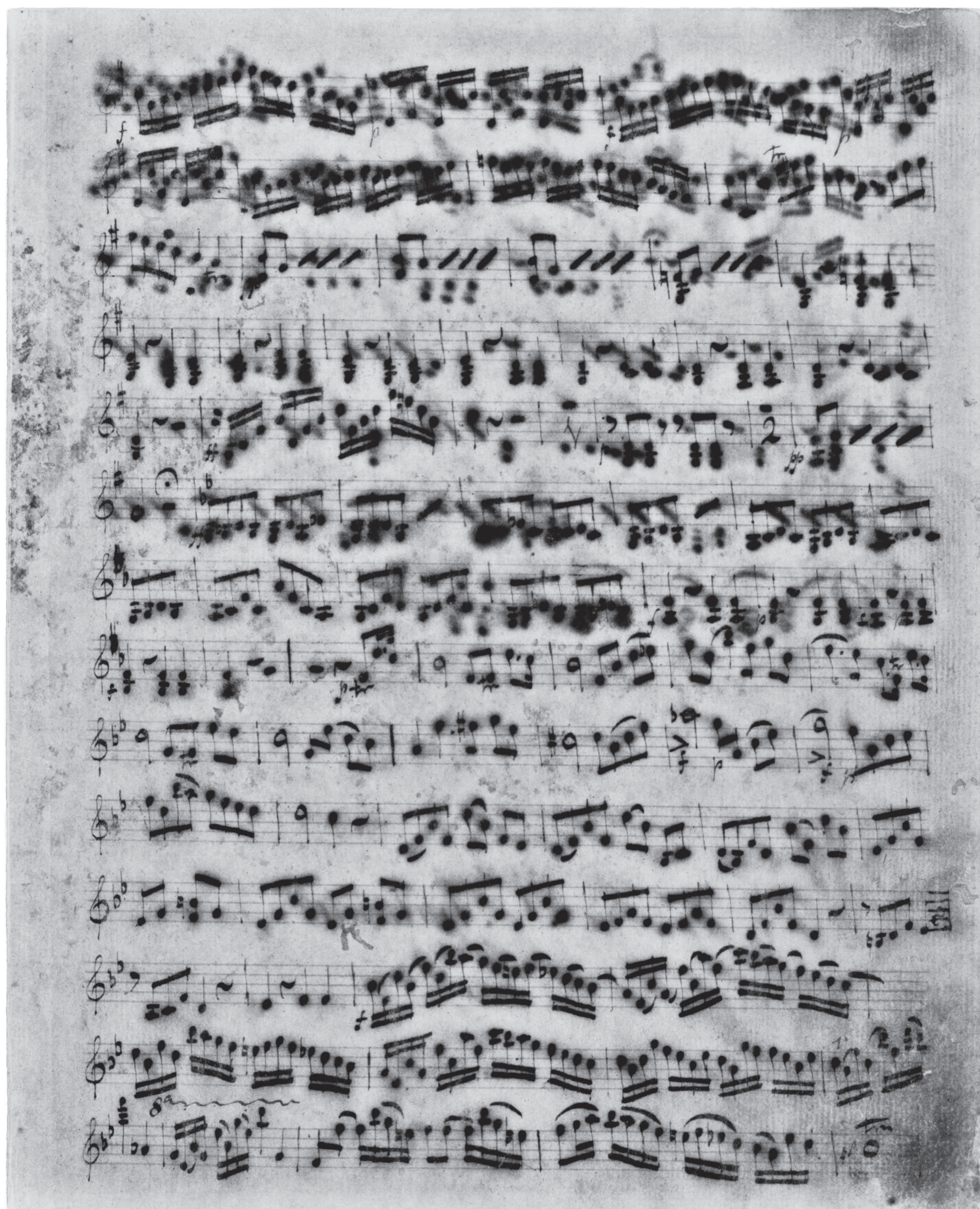


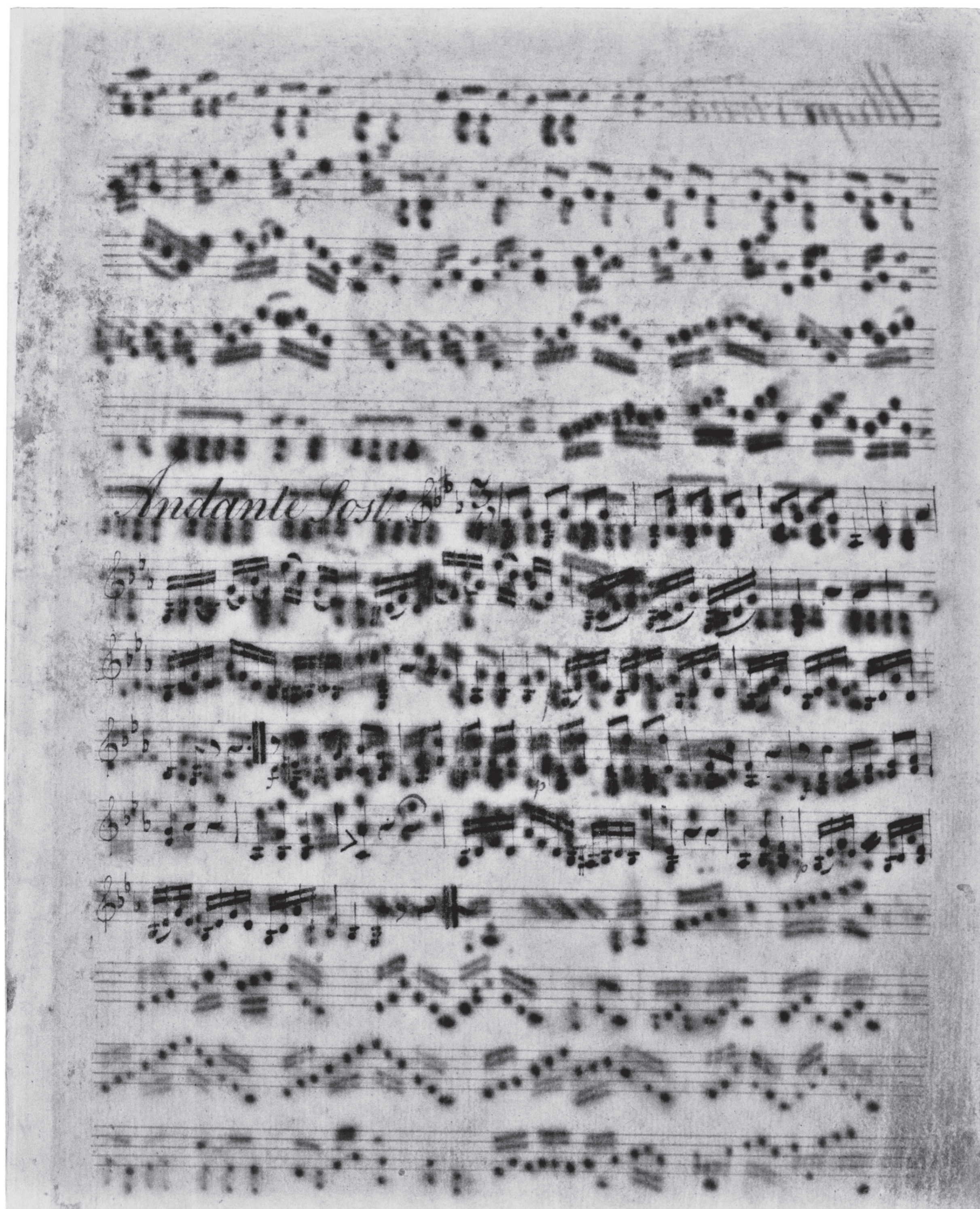


Duetto 1.º

All.º moderatto

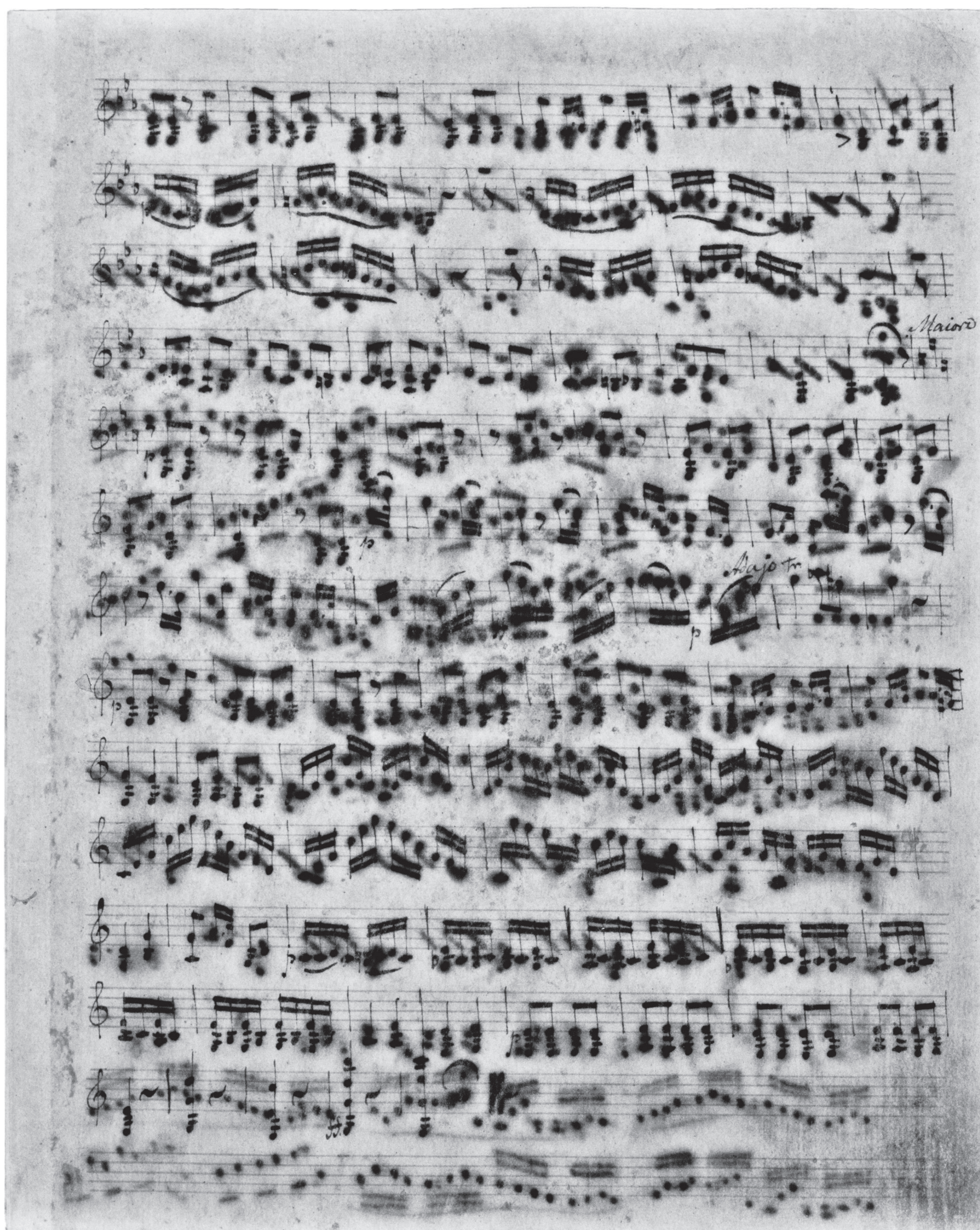
Violino 2.º




Andante Sost.

Allegro vivace

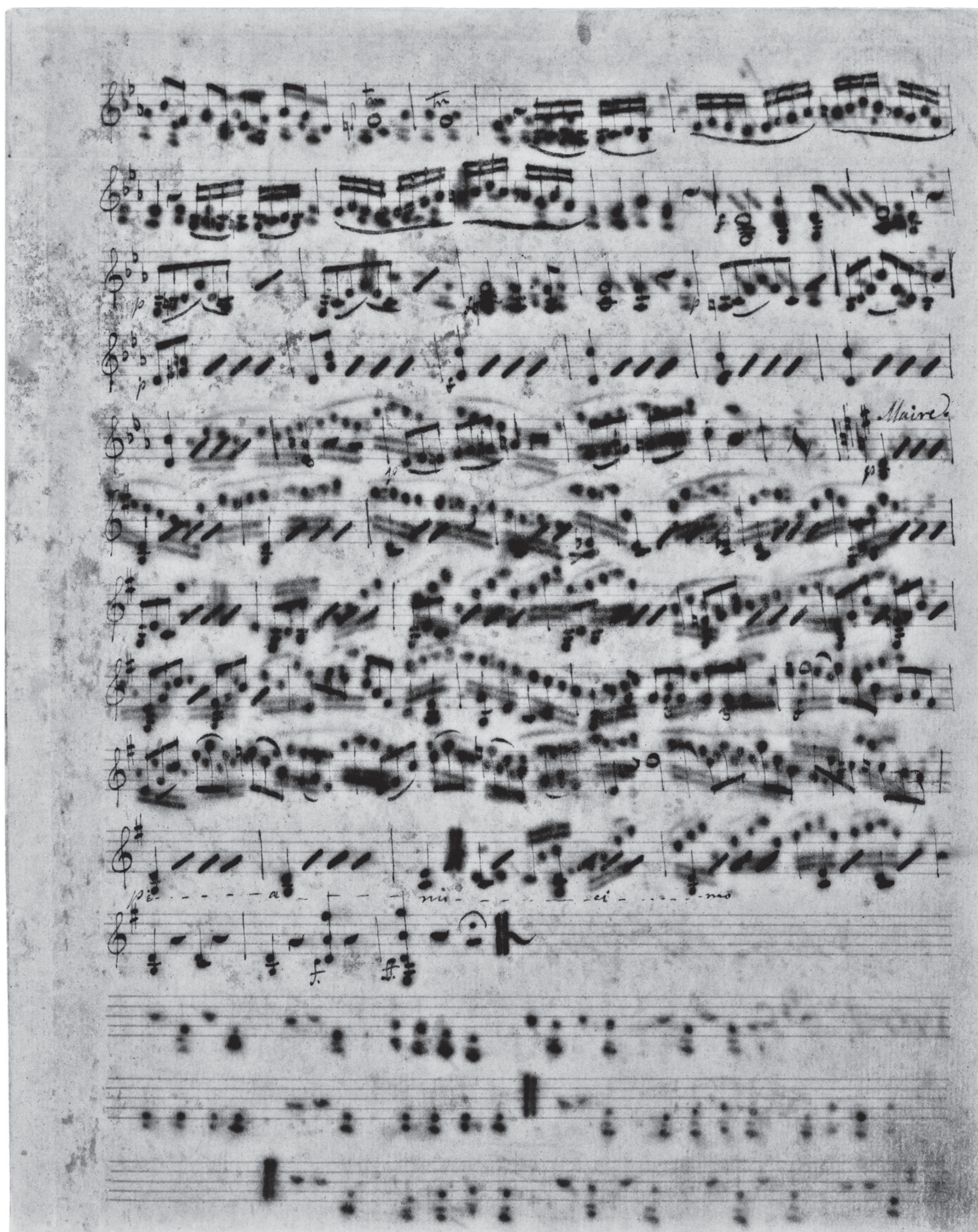
Minore


Maiore
Adajo
tr

All.o moderatto

Duetto 3º

Minore


Maire

Tema Andte
com espressione

Var 1a

Var 2a

3ª Var

pia.

arco

piz.

arco

piz.

Var 4ª

And.te Minore

p.

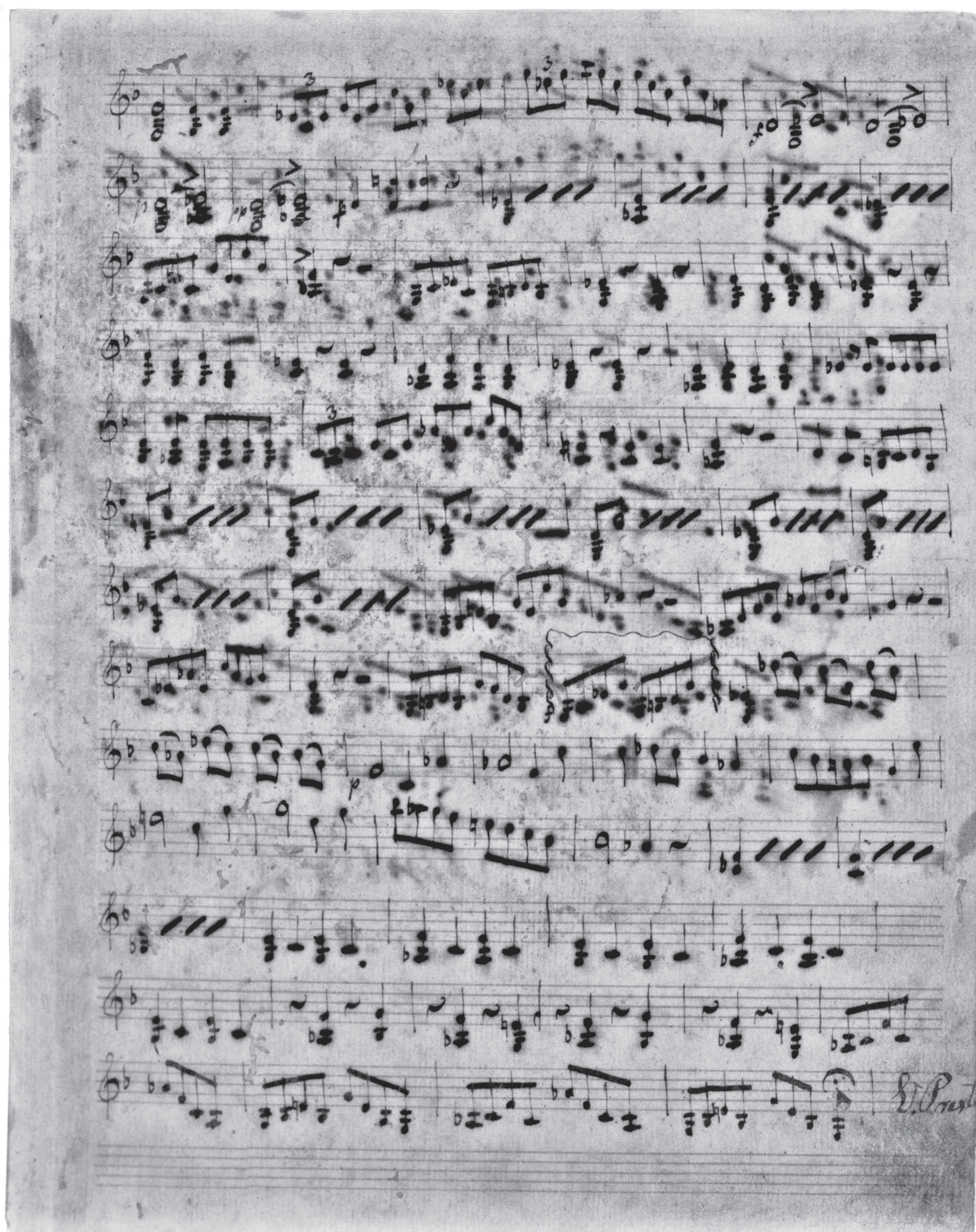
pp

S. Allegro

Allº con spirito

Minore

All.º com moltissimo motto



Finis

Presentation

The Minas Musical-Archival Heritage Project reaches its second stage with the publication of three new volumes compiling music scores and information about the works and development of essential composers in the colonial literature of Minas Gerais: Antônio dos Santos Cunha, João de Deus de Castro Lobo and Gabriel Fernandes da Trindade. Scarcely published in our times, they have left us an indispensable legacy, unveiled through this publication, which rebinds past and present in an essential effort for the understanding of the music of Minas.

Focusing in the musical output from the 18th century through the early 20th century, the project, which started in 2006, is an ambitious enterprise, leading the way to the preservation and spread of a unique body of work, cultural heritage that belongs to the whole country. In it, the Minas Gerais State Secretariat for Culture invests in the preservation of memory from a period of time which presents itself as a reference and as source for new inspiration. Through this publication, the State government of Minas Gerais reaffirms its commitment to the democratization of the access to contents that are of public and historic interest, up until now only available to collectors. It also offers new outlines for reflexive thinking regarding the memory contained within such patrimony.

With the accomplishment of this new edition, the project puts together three volumes of billigual (English/Portuguese) music scores with CD-Roms, as a complement to the first edition, which featured the works of composers José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Jerônimo de Sousa and Francisco Valle with equal expertise.

Internationally renowned for the unaccustomed harmony that identifies it, the popular music from Minas is distinguished by its unmatched sonority which reveals the wealth of our culture. But its deserved recognition does not stem only from modernity. Its uniqueness is also due to relations that make the ongoing influence of the colonial opus of Minas visible, which is explicit not only in its music, but also in its architecture and in its sacred art as a whole, among other manifestations.

Establishing links between the past and the present is far from being a simple task, it is a challenge that must be faced with the accuracy of discerning researchers as Paulo Castagna, musicologist and general coordinator of the project who, along with his team, tirelessly dived into historical sources scattered among three Brazilian States. His quest, which results in an expressive compilation, does not exhaust the need for further investment in the recovery and preservation of the musical memory of Minas Gerais.

Promoting the spread of the works of authors like those considered by the Musical-Archival Heritage from Minas means, to the Minas Gerais State Secretariat for Culture, making this priceless collection available for everyone. And this must be taken as only the first step towards the consolidation of a hard and riveting task: the appreciation of early music and the recognition that its importance to contemporary art is as vital as that of current manifestations.

Through this project, the Secretariat for Culture chose to prioritize works which, to this date, had only been registered in manuscripts or precariously printed in restricted ways. There is yet a long stretch to be covered until the talent and brilliance of generations are safe from being lost to the present times, and for them to be set as an inexhaustible source of knowledge and enjoyment.

Eliane Parreiras
State Secretary for Culture

Preface

Today, more than five centuries after the discovery of the so-called New World, the process of its exploration seems to be as active as ever. And although contemporary expeditions are undertaken but toward the acquisition of knowledge and require no weapons other than a scrutinizing spirit, treasures of incalculable value remain, rewarding the courage and tenacity of the investigators of our days.

The precursors of Latin-American musicology, who in the middle of the previous century ventured into the study of colonial music, delineated but the contours of this *terra incognita*, from which they were able to point out only its most salient traces: the epoch-making characters of the continent's musical art. The scholars who followed in the steps of this reduced group of pioneers directed their efforts, as they still do, to the fulfillment of the most necessary and difficult task of naming and representing in their exact proportion the extensive territories that remain blank in the map delineated by such distinguished researchers as Robert Stevenson (1916-), Francisco Curt Lange (1903-1997), Samuel Claro Valdés (1934-1994), and Jesús Estrada (1898-1980), among a few others.

One of these spaces so scarcely explored hitherto is the one that corresponds to the meritorious output of Gabriel Fernandes da Trindade (1799/1800-1854), a musician of *mineiro* origin whose name still represents an enigma to an ample circle of professionals and enthusiasts of art in Latin America, except for rare precedents such as the recording of his Concertante Duets in 1995. Volume 6 of the series Music-Archival Patrimony of Minas Gerais — a grand anthology that strives to recover and project internationally the voices of Brazilian composers of the 18th and 19th centuries — has arrived to correct this iniquitous omission with the publication of the fraction of Trindade's musical legacy that has miraculously survived turbulent eras and years of bureaucratic abandonment.

We thus far lack specialized studies that would allow us to infallibly identify the culminating moments of the artistic trajectory of Fernandes de Trindade. However, the details of his biography and a few isolated reports on his proficiency as interpreter and composer, brought to light thanks to the contributions of Anderson Rocha, Marcelo Campos Hazan, and Paulo Castagna, point to Trindade as a clear protagonist in the Rio de Janeiro cultural scene of the first half of the 19th century.

It is known that this was an epoch in which the musical institutions of the colony were declining, thus opening space to the organizations that surfaced from the conception of Independence, or that changed their physiognomy and their goals, in order to adapt its functioning to a novel social reality. A musician whose professional activities developed during this convulsive period of transition, Gabriel Fernandes da Trindade personified with his destiny that of countless colleagues and contemporaries from septentrional America and the South Cone, who where left to experience in their own skin the process of acquisition of the sovereignty in the musical aesthetic and to contribute to the development of new interpretative practices.

As a disciple of the first violin of the Royal Chapel and member of said institution on two occasions,

Trindade witnessed a change in the denomination of this prestigious musical organization to Imperial Chapel, as well as in its repertoire, between the 1800's and the 1840's. As a violinist and singer, he established his place among the individuals who inaugurated in Brazil the soloist interpretation tradition in the public concert and, as a composer, bequeathed to posterity displays of his talent in the publications carried out by the country's incipient musical press.

The output of Gabriel Fernandes da Trindade belongs to the historical moment in which the custom, for vast centuries prevalent in Europe, of an interpreter venturing into the field of musical composition with the intent of searching — according to the Mexican expression of the time — for "greater brilliance" in his performances, was already firmly rooted in the American continent. Thus, other evidence concerning this old custom remains to be presented so that Trindade's *modinhas* and Concertante Duets can be inscribed therein.

Even the most superficial exploration of the stylistic particularities of these compositions demonstrates with total clarity that Trindade's oeuvre, as generally occurred with the musical production that appeared with the political autonomy of the Ibero-American countries, struggled between the overwhelming Italian influence and the attachment to the local element, in this case Luso-Brazilian. This element, although already noticeable in the period in question, had not however acquired a superlative and peremptory character to the point of constituting a new aesthetic imperative. Luckily, the brilliance of Trindade's artistic personality, which does not pass unnoticed in his compositions, allows them to be recognized apart from an accumulation of musical works devoid of any peculiarity that were produced in the New World during the twilight of the colony and the dawn of Independence. And if his songs, due to the tenderness with a touch of innocence that involves them and the simplicity that characterizes his harmonic idiom, frame themselves within the bucolic atmosphere that defines the modinha production of the first half of the 19th century, the ingenuous melodic design and the bold technical procedures that Trindade adopted in his Concertante Duets, in addition to accusing his relation to the virtuosism of the Italian violin school, evince an innate temperament and an open expressiveness that, no doubt, were also akin to his manner of performance.

The three Duets by Gabriel Fernandes da Trindade, whose composition is ascribed to around 1814, constitute an immensely appreciated specimen due to their artistic quality and inestimable worth as witnesses of the violin repertoire produced in Brazil in the eve of great social and aesthetic agitations, and open an important crack in the wall of unawareness that surrounds the music for instrumental ensemble in colonial Latin America. By their turn, the *modinhas*, pieces of no great pretensions directed to a public with no ample demands, contribute to the study of the 19th-century music salon milieu. The two reasons suffice to predict for Trindade's compositions not only a happy return to musical performance, but also a firm standing as a point of reference for future investigations devoted to the cultural phenomenology of 19th-century Iberian America.

Slowly, very slowly and with much reticence, the past reveals its secrets. As the historical musicology of Luso-Hispanic America deepens its investigations and accumulates its findings, the more stretched in time becomes the research, and increasingly less frequent becomes the discovery of new sources of study. Volume 6 of the series Music-Archival Patrimony of Minas Gerais, consisting of Gabriel Fenandes da Trindade's 21 songs, re-edited for the first time as an anthology after being published in the 19th century, and of his three Concertante Duets reconstructed from the only known manuscript copy, represents a significant trophy that Brazilian musicology snatches from the obstinate grip of oblivion, and one more notable success that the group of researchers coordinated by Paulo Castagna adds to its recovery work of the musical patrimony of Minas Gerais and Brazil.

Therefore, for an American music scholar there could not be a more honorable incumbency and a more pleasurable task than to present this new publication and to wish long life to the project from whose innermost it was conceived and that, amalgamating felicitously the enthusiasm of its participants with the high academic rigor of their work, thereupon acquires the meaning that will allow it to transcend–one can express this certainty–the frontiers of its country and its time.

Evguenia Roubina
Universidad Nacional Autónoma de México

Introduction

With the publication of volumes 4, 5 and 6, the series Music-Archival Patrimony of Minas Gerais (PAMM) takes forward the project launched at the end of 2006 by the Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. This project is devoted to the publication of music by composers from the state of Minas Gerais or closely related to Minas Gerais. That is, composers who have been deceased for over seventy years and whose music can be thus considered musical patrimony of Minas Gerais, having entered public domain in accordance with current Brazilian copyright laws (Law 9.610, of February 19, 1998, revoking Law 5.988, of December 14, 1973). The focus of this series, therefore, consists of works from the 18th, 19th, and early 20th centuries, by composers who lived all or part of their lives in Minas Gerais or whose works are extant in manuscripts or prints held in depositories in this state. The series prioritizes compositions that either have not been published or have been published in small quantities, or produced with criteria that no longer meet current demands. This is the case of the 77 works that make up the Coleção Música Sacra Mineira (Instituto Nacional de Música, Funarte, end of the 1970's), except for twelve of these scores that were revised and re-released by Funarte in 2000 and again in 2002.

From a methodological point of view, the present series builds upon innovations from the project Acervo da Música Brasileira (Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, Petrobras, Santa Rosa Bureau Cultural, 2001-2003), such as the description of the sources consulted, the itemization of the editorial interventions (including the use of a critical apparatus), and the explanation of the editorial criteria. The present series is based on the methodology and the editorial experience developed in this previous project, while introducing several innovations of its own:

- The examination of as many sources from as many depositories as possible, rather than prioritizing a single source from one depository.
- The release of all accompanying texts, scores, and vocal/instrumental parts in a CD-ROM, annexed to each of the volumes.
- The release of all accompanying texts, scores, and vocal/instrumental parts on the internet, on the page of the Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, at <http://www.cultura.mg.gov.br/pamm/site.html>
- The inclusion of English translations in the printed volumes, on the CD-ROM, and on the webpage.
- The selection of a repertoire that is not exclusively sacred or from the colonial period.
- The inclusion of introductory texts by guest musicologists and historians discussing the composers' lives and works, as well as their personal and professional milieus, respectively.

[1] "Methodological perspectives for the study of the Brazilian music-archival patrimony" was the theme of the VI Encontro de Musicologia Histórica (Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 22-25 jul. 2004). The annals were published by the same institution in 2006.

The series Music-Archival Patrimony of Minas Gerais, unlike other initiatives of this type, is being undertaken by the Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais who, for the first time, fully recognizes the importance of editing and promoting the music composed in this state in previous centuries. In this respect, the laurels must go to the entrepreneurial vision of former Cultural Secretary Eleonora Santa Rosa, who initiated the project in 2006. It is now important that this series be continued with the edition of new works by new composers, considering the vast amount of music that cannot reach the public without efforts of a musicological and editorial kind. More than just locating, organizing, and cataloging musical holdings, as well as, following a recent international trend, making them available on the internet in facsimile format, works of music indispensably need to be edited in order to be effectively performed and appreciated.

As a general rule, the keepers and custodians of the depositories received this project enthusiastically and cooperated fully during the field research, going so far as to contact other depositories on our behalf and even to send us important information before and after our visit. For the first three volumes of the series, sixteen depositories were visited in the states of Minas Gerais, Rio de Janeiro, and São Paulo, in 2007. For volumes 4, 5, and 6, thirteen others (two overseas) were additionally consulted, in 2008: Acervo de Aluízio José Viegas (São João del-Rei – MG), Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro (RJ), Biblioteca da Fundação Robert Bosch (Gardiner – Germany), Biblioteca da Universidade Federal de Santa Maria (RS), Biblioteca do Palácio da Ajuda (Lisbon – Portugal), Centro de Documentação Musical de Viçosa (MG), Biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro – RJ), Corporação Musical Nossa Senhora das Dores (Itapecerica – MG), Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro – RJ), Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (SP), Museu Imperial de Petrópolis (RJ), Seção de Música do Museu de História dos Salesianos no Brasil (São Paulo – SP), and Sociedade Euterpe Musical Itabirana (Itabira – MG). Out of the total of 29 depositories visited in 2007 and 2008, the ones represented in volumes 4, 5, and 6 are alphabetically listed as follows:

1. Acervo de Aluízio José Viegas (São João del-Rei – MG)
2. Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro (RJ)
3. Arquivo Histórico Monsenhor Horta do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto (Mariana – MG)
4. Biblioteca da Fundação Robert Bosch (Gardiner – Germany)
5. Biblioteca da Universidade Federal de Santa Maria (RS)
6. Biblioteca do Palácio da Ajuda (Lisbon – Portugal)
7. Casa de Cultura de Santa Luzia (MG)
8. Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro – RJ)
9. Museu da Inconfidência de Ouro Preto (MG)
10. Museu da Música de Mariana (MG)
11. Museu Imperial de Petrópolis (RJ)
12. Orquestra Lira Sanjoanense (São João del-Rei – MG)
13. Orquestra Ribeiro Bastos (São João del-Rei – MG)
14. Sociedade Musical Santa Cecília de Sabará (MG)

Most of the works in volumes 4, 5, and 6 have been recorded in LP or CD. This is the case of the *Kyrie/Gloria* (but not the *Credo/Sanctus/Benedictus/Agnus Dei*) from the Mass and Credo in Five Voices by Antônio dos Santos Cunha. The Christmas Matins by João de Deus de Castro Lobo also have been recorded, as well as the Concertante Duets and a portion of the songs by Gabriel Fernandes da Trindade. However, none of these works have been edited, with the exception of the Invitatory of the Christmas Matins, as well as a few songs by Gabriel Fernandes da Trindade that reappeared in 20th-century editions after their original release in the mid-19th century. There were no previous efforts to publish Trindade's songs in a comprehensive fashion, a determining factor in our decision to edit the composer's complete works in volume 6 of this series. Volume 6 is thus comprised of Trindade's 21 extant songs (of a total of 32 known by him), along with his three Concertante Duets. The decision to edit Trindade's music, despite the existence of earlier initiatives (by no means impeditive to this project), resulted from the great repercussion that his works generated in the last decades and thus from the necessity to promote them as widely as possible by means of a musicological edition.

Each volume contains a Preface by a scholar of national and international renown, as well as the present Introduction by the project coordinator, common to volumes 4, 5, and 6. Two texts specifically conceived for each volume follow: the first text, by a guest musicologist, discusses the composer's life and works, while the second, by a guest historian, examines the composer's socio-historical milieu (except for volume 6, since the city of Vila Rica/Ouro Preto – MG has been already addressed in volume 2). The central part of the accompanying texts, entitled Work(s) Edited, discusses textual, historical, stylistic, and liturgical issues. The Editorial Considerations follow, explaining in detail the criteria used for editing the musical texts. A section called Lyrics and Translations (except for volume 6, whose lyrics are in Portuguese, not Latin) illuminates the significance and the structure of the works from a literary and/or ceremonial point of view. The most technical item, entitled Sources, provides a thorough description of all musical manuscripts and prints examined for each and every work. A sample of the sources in facsimile fashion precedes the scores, while

the Critical Apparatus, at the end of each volume, meticulously itemizes the source readings before editorial intervention. The volumes include a CD-ROM with the scores and the vocal/instrumental parts in digital form, as well as all of the accompanying texts. This material, presented in high resolution, can be visualized and printed as well. Both online and on CD-ROM, volume 6 features additionally the complete facsimiles of the Concertante Duets, as well as an alternate edition of these Duets omitting the slurs, which are particularly inconsistent in the source, so that each performer can experiment with his or her own ideas without editorial influence.

A basic guideline of the series is to edit and prepare scores that are essentially ready for performance, but also to provide a view of the source contents that is as precise as possible. All extant sources were collated so that the authoritative readings could be accurately identified. A slow and painstaking process of revision and standardization of the edited scores took place, undertaken by Marcelo Campos Hazan and Leonardo Martinelli, also benefiting from the extensive collaboration of all editors and even musicians and scholars outside the project, duly cited in the acknowledgements.

Each volume presents one or more works by a specific composer. Represented in volumes 4, 5, and 6 are three composers who were active in the first half of the 19th century. Little is known about Antônio dos Santos Cunha (volume 4). He worked for about twenty years in São João del-Rei (MG), but his place of birth or death is not known, despite a strong possibility that he was Portuguese. João de Deus de Castro Lobo (volume 5), in turn, was born, worked, and died in Minas Gerais, while Gabriel Fernandes da Trindade (volume 6) was born in Ouro Preto (MG) but spent most of his life in Rio de Janeiro (RJ), where he died.

In order to facilitate their referencing across the series, as well as their indexing in future catalogues, each edited work was assigned an alphanumeric code consisting of the initials PAMM followed by a sequential number. The composers and their works featured in volumes 4, 5, and 6 are listed as follows:

Volume 4 – Antônio dos Santos Cunha (fl.1775-1824)

PAMM 17 – Mass and Credo in Five Voices – soprano soloist, chorus, and orchestra

Volume 5 – João de Deus de Castro Lobo (1794-1832)

PAMM 18 – Christmas Matins – chorus and orchestra

Volume 6 – Gabriel Fernandes da Trindade (1799/1800-1854)

PAMM 19 – *Adorei uma alma impura* / I loved an impure soul (Modinha) – voice and piano
PAMM 20 – *Batendo a linda plumagem* / Waving the beautiful plumage (Brazilian Modinha) – voice and piano
PAMM 21 – *Corações que amor uniu* / Hearts united by love (Modinha) – voice and piano
PAMM 22 – *Do regaço da amizade* / From the brook of friendship (Modinha) – voice and piano
PAMM 23 – *Erva mimosa do campo* / Loveable herb from the field (Modinha) – voice and piano
PAMM 24 – *Foi bastante ver teus olhos* / It was enough to see your eyes (Brazilian Modinha) – voice and piano
PAMM 25 – *Graças aos céus* / Thank heavens (Lundum) – voice and piano
PAMM 26 – *Já não existe a minha amante* / My loved one is no more (Modinha) – voice and piano
PAMM 27 – *Meu coração vivia isento* / My heart lived secure (Modinha) – voice and piano
PAMM 28 – *Meu destino é imudável* / My destiny is immutable (Modinha) – voice and piano
PAMM 29 – *No momento em que nasci* / In the moment I was born (Brazilian Modinha) – voice and piano
PAMM 30 – *Ocália dize por que quebraste* / Ocália, say why you have broken (Brazilian Modinha) – voice and piano
PAMM 31 – *Ondas batei vagarosas* / Waves, beat slowly (Brazilian Modinha) – voice and piano
PAMM 32 – *Por mais que busco encobrir* / The more I try to hide (Brazilian Modinha) – voice and piano
PAMM 33 – *Por que ó morte cruel* / Why, oh cruel death (Modinha) – voice and piano
PAMM 34 – *Quando não posso avistar-te* / When I cannot catch sight of you (Modinha) – voice and piano
PAMM 35 – *Remorsos, penas, tormentos* / Remorses, sorrows, torments (Brazilian Modinha) – voice and piano
PAMM 36 – *Se o pranto apreciares* / If you appreciate weeping (Modinha) – voice and piano
PAMM 37 – *Tive amor fui desditoso* / I had love, I was deceptive (Modinha) – voice and piano
PAMM 38 – *Um ai gerado pela paixão* / A sigh created by passion (Modinha) – voice and piano
PAMM 39 – *Vai terno suspiro meu* / Go, tender sigh of mine (Brazilian Modinha) – voice and piano
PAMM 40 – Concertante Duet I – two violins
PAMM 41 – Concertante Duet II – two violins
PAMM 42 – Concertante Duet III – two violins

What motivates us to put so much effort into the edition of these works? Before attempting to answer this question, it is necessary to acknowledge that there were many factors that stimulated this type of activity since the second half of the 19th century, including the reinforcement of artistic, ideological, religious, nationalist, or regionalist convictions, and more recently, the valorization of the traditions and cultural identity of the communities represented in the edited repertoire. In some cases, not even this is at stake, but rather

questions of taste and pragmatism, whether personal or institutional, such as monetary gain, the establishment of a reputation or of a career, the gain of power and prestige, and so forth. On the other hand, these questions can be re-dimensioned in the face of the infinitely more dramatic situations that characterize our era: ecological catastrophe, international conflicts, inter-racial strife, weapons of mass destruction, war as a lucrative business, rising injustice, social exclusion, and programmed alienation. What right do we have to edit music, given this scenario?

In his *The Eclipse of Reason* (1947), Max Horkheimer was already noting that subjective reason was winning over objective reason. In other words, fitting the means to the ends was becoming a priority over what the normal thought process should actually be: to discuss and establish the ends so that the means can then be determined. Isn't this the case of Brazilian musicology? The discussion of ethics and methodology has become quite intense in the past two decades, but the function of editing in the wider context of musicological studies has seldom been debated. In simpler terms, the editing process has become the relevant question rather than the discussion of the usefulness of the editorial task itself. Without this debate, the editorial effort generates a power whose ends are undetermined.

As an editor and professor of music editing, I have no doubts concerning both the interest and the need for proceeding with the edition of the Brazilian music-historical patrimony. Not to make use of this knowledge and this repertoire would be a waste at the least. However, the reason for doing this needs urgent reconsideration. To work exclusively in the name of masterpieces, ideas, regions, resumes, or personal or institutional prestige seems to me rather questionable. After all, the use of art as a form of power, from the Roman Empire to the Third Reich, has led to far from noble results.

A glance at the conflicts listed above reveals that all have certain things in common, two of which stand out: the lack of humanity in our actions and our illusionary disconnection from current events–probably what one would define as global characteristics of the postmodern era. Thus, the re-enchantment of our work demands a clear and objective application with humanity and reconciliation as a goal; otherwise, this work will indeed inevitably slip into oblivion.

Perhaps the example these works represent should be more valued. Created almost always in adverse conditions by composers with little social prestige, within a slave system and under regimes, whether colonial, imperial, or republican, which had little interest in the well-being of its citizens, these works were the result of remarkable effort on the part of their composers and have reached us almost by chance, since most of the musical repertoire produced in Brazil in the 18th and 19th centuries has been lost.

Rather than fueling disputes among researchers, musicians, institutions, cities, states, and countries over this repertoire, would it not be wiser to learn from its example and use it with humanity and reconciliation in mind? Editing these works because they serve as an example of life, independent of their aesthetic, religious, or nationalist value or whatever else these works may inscribe, linking them to the time and place where we live, wherever it may be, seems to me like a more democratic perspective.

The lack of reliable points of reference in the postmodern world truly exposes us to these conflicts and hinders our reflection as to how to turn our work into a force conducive to a more just and harmonious world. However, looking from another perspective, the difficulties of present times perhaps afford us an opportunity to reconsider the significance of musicology, to re-think what is possible to accomplish and what direction to follow in music editing. This perspective of opportunity is highlighted in a Japanese *coan* often quoted by Jean-Yves Leloup: "*My house caught fire; nothing is left to conceal from me the wondrous moon*". Leloup connects this *coan* to a question once posed to Jean Cocteau: "*if your house caught fire, what would you save?*" Cocteau replied: "*the fire*!" Musicology has been afire for more than two decades. We have the opportunity to decide what to save.

EDITORIAL TEAM

Aluízio José Viegas. Is a native of São João del-Rei and an active member of the Orquestra Lira Sanjoanense, where he serves in various capacities. From 1997 to 2004, he was a performer and conductor of São João del-Rei's Sociedade de Concertos Sinfônicos, as well as a member of its board of directors. A researcher of the sacred music of Minas Gerais since the 1970's, he was the liturgical consultant for the series Acervo da Música Brasileira.

Anderson Rocha. Holds a Masters Degree in Musicology from the Universidade de São Paulo and another in Violin from Louisiana State University. A former member of ensembles such as the Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, the Mississippi Symphony Orchestra, and the Quarteto de Cordas Aureus, he is currently a professor of the Departmento de Artes da Universidade Federal de Mato Grosso.

Fernando Binder. Holds a Masters Degree in Musicology from the Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. He was a music editor for the series Acervo da Música Brasileira and, in addition to his work with critical editions, pursues research in the fields of organology and music archiving. Currently, he is the coordinator of the Projeto de Re-estruturação e Organização da Seção de Música do Museu de História dos Salesianos no Brasil.

Marcelo Campos Hazan. Was a designated professor at the Universidade Estadual de Minas Gerais and a visiting professor at the Universidade Federal do Rio de Janeiro, as well as a music editor and reviser for the series Acervo da Música Brasileira. Presently, he is a visiting scholar at Columbia University in New York City.

Paulo Augusto Castagna. Is a professor and researcher of the Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. He coordinated the organization of the Seção de Música do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (1997-1999), as well as the series História da Música Brasileira (TV Cultura de São Paulo, 1999) and Acervo da Música Brasileira (2000-2003). He also co-coordinated the Simpósio Latino-Americanos de Musicologia (1997-2001), in Curitiba, and the Encontros de Musicologia Histórica, in Juiz de Fora (2000-2008).

Paulo Castagna
Coordinator, PAMM

Gabriel Fernandes da Trindade

Gabriel Fernandes da Trindade was active as a violinist, singer, and composer in Rio de Janeiro during the first half of the 19th century. Vincenzo Cernicchiaro in 1926[137] and Ayres de Andrade in 1967[138] notably presented important information on this musician. Subsequent authors largely echoed the data published by Cernicchiaro and Andrade, adding little or nothing to what was already known. Three research fronts, however, emerged since the 1990's. The first, carried out by Paulo Brand from Petrópolis, aimed at collecting and studying Trindade's vocal works.[139] The second, initiated by Paulo Castagna and Anderson Rocha in São Paulo, focused on Trindade's Concertante Duets, an unpublished manuscript held at the Orquestra Lira Sanjoanense archive, in São João del-Rei.[140] The third and last front, on my initiative, in Rio de Janeiro, centered on his personal and professional life, based on an investigation of Rio de Janeiro libraries and archives.[141] Continuing on with this investigation, it is Trindade's fascinating life story, in Minas Gerais and later in Rio de Janeiro, which is the object of the present essay.

Gabriel Fernandes da Trindade was born in 1799 or 1800, depending on the source,[142] in the then Vila Rica d'Albuquerque, subsequently elevated, by imperial decree, to the status of city of Ouro Preto, in Minas Gerais. From the standpoint of its ecclesiastic jurisdiction, Trindade was born in the Parish of Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, in the Bishopric of Mariana. Both the Parish of Antônio Dias and its sister, the Parish of Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, witnessed for many decades a highly professionalized musical life, one that was centered essentially on the religious calendar of the local brotherhoods and third orders. However, over the course of the second half of

---

137 CERNICHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile* dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925). Milão: Fratelli Riccioni, 1926. p.117, 134-137.

138 ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. v.2, p.243.

139 BRAND, Paulo. Modinhas de Gabriel Fernandes da Trindade. ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, Rio de Janeiro, 2-6 ago. 1993. *Anais*. Rio de Janeiro: Instituto Villa-Lobos da UNI-RIO, Escola de Música da UFRJ, Conservatório Brasileiro de Música, 1993. p.218.

140 CASTAGNA, Paulo. Gabriel Fernandes da Trindade: os Duetos Concertantes. II ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 25 jul. 1996. *Anais*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 1997. p.64-111.

141 HAZAN, Marcelo Campos. Gabriel Fernandes da Trindade: vida e morte de um músico mineiro no Rio de Janeiro. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v.22, n.1, 2002, p.24-39.

142 The ascription "1799/1800" for Gabriel Fernandes da Trindade's date of birth is based upon two documents: the marriage permit, of May 14, 1835, stating that at the time Trindade was 35 years of age, and the death certificate, of August 23, 1854, citing age 55. Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Banhos, cx.G1, pc.71, f.3r[=12r]; e Óbitos, Freguesia do Sacramento, Livro 14 (1853-1861), f.24r, respectivamente. After the subtraction, one obtains 1800 as the year of birth according to the first document and 1799 according to the second. Between the two, the death certificate is less trustworthy, because it registers a date that, obviously, was not provided by Trindade himself. On the other hand, it is possible that the marriage permit indicates incomplete years, i.e., that the musician was born after May 14, and this would corroborate the year 1799 derived from the death certificate. Evidently, only the emergence of the certificate of baptism could definitively solve the question.

the 18th century, the resources for musical activities were impacted by a decline in the mining sector upon which the region's economy was based. This impact is evident from the bookkeeping of such brotherhoods as that of Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias and Nossa Senhora das Mercês da Capela de Bom Jesus dos Perdões.[143] Predictably, the diminishing demand for musical labor in an intensely competitive market impelled a significant number of professionals to migrate in search of better opportunities. [144]

Among these professionals was the musician José Fernandes da Trindade, who transferred to Rio de Janeiro in the company of his wife, Quitéria Coelho de Almeida[145] (1781/82-?),[146] and the other members of his "*numerous famíly*".[147] This family included at least two sons, José Jacinto (1804-1865)[148] and Gabriel, "*in the age of six*",[149] thus indicating that the transference occurred in 1805 or 1806. No records of the musical collaboration of the patriarch José Fernandes da Trindade with Vila Rica religious, civil, or military institutions were found. Equally disconcerting is the absence of documents evincing his relationship with Miguel Fernandes da Trindade, a musician who was active only fifty kilometers away in Vila Nova da Rainha, present-day Caeté (MG) (more on this topic below).

Once established in Rio de Janeiro, in all likelihood Gabriel Fernandes da Trindade never moved again.[150] The information that the youngster studied at the famous public music course of Father José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), reiterated by many authors, has yet to be confirmed.[151] In any event, it was only one or two years after the transference of Trindade and his family that the historic landing and installation of the Portuguese court in Rio de Janeiro took place, as the city became the new seat of the Luitanian Empire. As it is known, the musical organization of the Braganza in Brazil was basically centered on two choral-instrumental ensembles. The first provided the brilliance that was necessary for the solemnities at the Cathedral and Royal Chapel (Imperial after the Independence) of Nossa Senhora do Monte do Carmo, while the second aimed at entertaining the monarch in the royal palaces. For the major ceremonies, the ensembles joined forces. The documental sources present occasional discrepancies when indicating to which ensemble belonged each professional.[152] This notwithstanding, it is estimated that at least 137 musicians participated in the Royal Chapel between 1808 and 1821.[153]

It was aiming at their future incorporation into the Royal Chamber and Chapel that Prince-Regent and later King Dom João VI (1767-1826) selected two students, Gabriel Fernandes da Trindade and Heliodoro Norberto Florival da Silva,[154] to pursue studies with the Italian violinist Francesco Ignacio Ansaldi[155] (1785?-?[156]). The exact date of this indication is not known, but it must have occurred between 1810, the year of Ansaldi's arrival in Brazil,[157] and 1821, the date of the monarch's definitive departure to Lisbon. Ansaldi had joined the Royal Chamber orchestra on November 20, 1810.[158] No doubt, the instruction of the young Trindade

---

143 Ver: LANGE, Francisco Curt. *Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias* (História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais, v.5). Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1981. p.15-72 e 103-46.

144 For a list of "*the musicians from Vila Rica with a proven destination of stay*", see: LANGE, Francisco Curt. *História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais*, v.2 (A Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados). Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 1979. p.50-52.

145 Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Banhos, cx.G1, pc.71, f.3r[=12r].

146 Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Banhos, cx.G1, pc.71, f.4r[=13r].

147 Gabriel Fernandes da Trindade a Dom Pedro I (1798-1834), [1825]. Seção de Manuscritos, Biblioteca Nacional, C-566,22, doc.1.

148 José Jacinto was the fruit of an extramarital relationship, since his baptismal records document him as an "*inborn son of Francisca de Paula, Mulatto, Single*". Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Banhos, cx.J (1843), pc. s.n., f.[6r].

149 Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Banhos, cx.G1, pc.71, f.3r[=12r].

150 "[...] *since the age of six at which he arrived in this City, where he continued to reside until the present*". Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Banhos, cx.G1, pc.71, f.3v[=12v].

151 Without citing the source, Cleofe Person de Mattos qualified Gabriel Fernandes da Trindade as a student of the José Maurício in José Maurício Nunes Garcia: biografia. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, 1997. p.220 e 222, n.46 e 57, respectivamente. But the same author had not done so in Catálogo temático das obras do padre *José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Conselho Federal de Cultura, 1970. p.23-28. Furthermore, the musician's name is not included in the chapter "Students of José Maurício" in TAUNAY, Visconde de. *Uma grande gloria brasileira*: José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830). São Paulo: Melhoramentos, 1930. p.75-77.

152 The difficulties for the researcher increase after 1822, the year in which Royal Chamber personnel began to receive from the Imperial Chapel payroll. MATTOS, Cleofe Person de. Op. cit., 1997. p.235, n.104.

153 CUNHA, Alcingstone de Oliveira. The Portuguese royal court and the patronage of sacred music in Rio de Janeiro, 1808 1821. Fort Worth, 1998. Tese (Doutorado). Southwestern Baptist Theological Seminary. p.71.

154 Endereçado a Dom Pedro I, s. ass., [1825]. Seção de Manuscritos, Biblioteca Nacional, C-566,22, doc.2. Sobre Heliodoro Norberto Florival da Silva, ver: ANDRADE, Ayres de. Op. cit., 1967. v.2, p.236.

155 Gabriel Fernandes da Trindade a Dom Pedro I, [1825]. Seção de Manuscritos, Biblioteca Nacional, C-566,22, doc.1.

156 This is the date of birth reported in FÉTIS, François-Joseph. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. 2. ed., rev. e aum. Paris: Librairie de Firmin-Didot, 1866. v.1, p.113. But the card catalogue "Alien Entries" at the National Archive indicates that the musican was 23 years old when he arrived in Rio de Janeiro on October 31, 1810, suggesting that Ansaldi was actually born in 1776/77.

157 ARQUIVO NACIONAL. *Registro de Estrangeiros, 1808-1822*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1960. p.30. This publication omits the age at which Ansaldi entered the country.

158 ANDRADE, Ayres de. Op. cit., 1967. v.2, p.135.

was trusted to a prestiged professional; two eloquent proofs come from the Old Continent: as late as June 26, 1816 Ansaldi was being remembered by the *Allgemeine musikalische Zeitung* as having been "*Lisbon's best violinist*" during his stay in that capital;[159] and a few years later it was the Belgian François-Joseph Fétis (1784-1871) who celebrated the Italian musician as a "*habile violiniste*" in his well-known *Biographie universelle des musiciens*.[160]

In addition to Gabriel Fernandes da Trindade, at least two other members of the Trindade family performed with Francesco Ansaldi at the Royal and Imperial Chamber and Chapel, namely his father, José, and his brother, José Jacinto. The former served the Braganza during various years[161] — he was an "*aged musician*" in 1827[162] — but his capacity has yet to be determined. The documentation is more copious concerning the latter who was born, like his brother Gabriel, in the Parish of Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias on June 3, 1804.[163] He died in Rio de Janeiro on June 20, 1865.[164] On October 25, 1842 José Jacinto Fernandes da Trindade requested a double bass position in the Chapel Imperial. He was approved on November 10 of that year, after auditioning in the presence of the chapelmaster who qualified him as "*one of the court's best* [double bassists]".[165] In his entrance petition, José Jacinto requested the post and the "*salary of the deceased Professor José Fernandes da Trindade*". [166] It could have been José Jacinto's father, but the identity of this "*deceased Professor*" is difficult to confirm given the profusion of homonyms: Cleofe Person de Mattos cites one "*José Fernandes da Trindade*" and another "*José Fernandes*" among the musicians who joined the Royal Chapel in 1816 and 1817, respectively.[167] Moreover, according to Ayres de Andrade, there is a record of a musician named José Francisco da Trindade at the Royal Chapel in 1822,[168] but no further information is available to determine a kinship.

As for Gabriel, the documentation indicates that he was hired initially as an extra: "*whenever* [...] *there is grand Orchestra*".[169] Ayres de Andrade's statement that the musician was contracted as an Imperial Chapel violinist "*in 1823*"[170] is refuted by documents from the Rio de Janeiro National Library. Addressing Emperor in 1825, Trindade requested a violin position at the Imperial Chamber to "better be able to contribute to his family's subsistence, and diminish their miserable fortune", since his father was "*in a decrepit age*".[171] Trindade also stressed in his favor the instruction he received from Francesco Ansaldi, through which he "*was able to reach a degree of perfection, to cleanly execute any music presented to him*".[172]

As it was standard, Trindade's petition was forwarded for the consideration of Monsignor Duarte Mendes de Sampaio Fidalgo (?-1846), the inspector of the Imperial Chapel since 1822.[173] Monsignor Fidalgo alleged not knowing Trindade and recommended that his request be denied on grounds that the moment was not propitious: two other violinists, José Muraglia (?-c.1836)[174] and Nuno Álvares Pereira, had already been contracted "*a few days ago*",[175] more exactly on November 5, 1825.[176] It should be added that, by order of June 6, 1825, the Imperial Chapel had also recently welcomed Heliodoro Norberto Florival da Silva, the other Ansaldi student; his hiring was deemed necessary because Ansaldi "[was] *always ill*",

---

[159] Apud: BRITO, Manuel Carlos de. Crónicas da vida musical portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1990. p.46.
[160] FÉTIS, François-Joseph. Op. cit., 1866. v.1, p.113.
[161] Gabriel Fernandes da Trindade a Dom Pedro I, [1825]. Seção de Manuscritos, Biblioteca Nacional, C-566,22, doc.1; e Duarte Mendes de Sampaio Fidalgo a José Feliciano Fernandes Pinheiro (1774-1847), Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império, 12 maio 1827. Seção de Manuscritos, Biblioteca Nacional, C-566,22, doc.4. These two documents cite, ambiguously, José Fernandes da Trindade as a "Imperial Chamber musician" and "musician from this [...] Chapel", respectively.
[162] Duarte Mendes de Sampaio Fidalgo a José Feliciano Fernandes Pinheiro, 12 maio 1827. Seção de Manuscritos, Biblioteca Nacional, C-566,22, doc.4.
[163] Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Banhos, cx.J (1843), pc. s.n., f.[6r].
[164] According to the obituary published in the Jornal do Commercio, n.172, 22 jun. 1865, p.1; the date "10 de novembro de 1865" provided in ANDRADE, Ayres de. Op. cit., 1967. v.2, p.244 is incorrect.
[165] Gabriel Fernandes da Trindade a Dom Pedro I, [1825]. Seção de Manuscritos, Biblioteca Nacional, C-566,22, doc.1.
[166] Gabriel Fernandes da Trindade a Dom Pedro I, [1825]. Seção de Manuscritos, Biblioteca Nacional, C-566,22, doc.1.
[167] For other biographical details, see: SANTOS, Antonio Alves Ferreira dos. A Archidiocese do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Leuzinger, 1914. p.82.
[168] Date based on "Relação das pensionistas da Sociedade Musical de Beneficencia do Rio de Janeiro em 31 Dezembro de 1867". In: ESTATUTOS da Sociedade Musical de Beneficencia. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1868.
[169] Duarte Mendes de Sampaio Fidalgo a Dom Pedro I, 7 nov. 1825. Seção de Manuscritos, Biblioteca Nacional, C-566,22, doc.3.
[170] Duarte Mendes de Sampaio Fidalgo a Estevão Ribeiro de Resende (c.1808-1878), Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império, 5 nov.1825. Arquivo Nacional, Fundo Casa Imperial/Capela Imperial, cx.12, pc.1, doc.s.n.
[171] Gabriel Fernandes da Trindade a Dom Pedro I, [1825]. Seção de Manuscritos, Biblioteca Nacional, C-566,22, doc.1.
[172] Gabriel Fernandes da Trindade a Dom Pedro I, [1825]. Seção de Manuscritos, Biblioteca Nacional, C-566,22, doc.1.
[173] For other biographical details, see: SANTOS, Antonio Alves Ferreira dos. A Archidiocese do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Leuzinger, 1914. p.82.
[174] Date based on "Relação das pensionistas da Sociedade Musical de Beneficencia do Rio de Janeiro em 31 Dezembro de 1867". In: ESTATUTOS da Sociedade Musical de Beneficencia. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1868.
[175] Duarte Mendes de Sampaio Fidalgo a Dom Pedro I, 7 nov. 1825. Seção de Manuscritos, Biblioteca Nacional, C-566,22, doc.3.
[176] Duarte Mendes de Sampaio Fidalgo a Estevão Ribeiro de Resende (c.1808-1878), Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império, 5 nov.1825. Arquivo Nacional, Fundo Casa Imperial/Capela Imperial, cx.12, pc.1, doc.s.n.

forcing Monsenhor Fidalgo "*to call a substitute and compensate him* [this person]".[177] Speaking of Gabriel, the inspector thus concluded his report: "*In light of this the supplicant should wait for an opening; and in the meantime further improve on his instrument and become an expert*".[178]

Trindade had better luck in 1827 when he requested again a position, this time for the orchestra of the Imperial Chapel. According to Monsignor Fidalgo, now there was a need to hire new violinists and Trindade, according to sources, in addition to being "*very capable in this instrument*" was also "*the son of a one-time musician from the same Chapel*".[179] Benefited with a favorable resolution, Trindade joined the Imperial Chapel by order of May 15, 1827. However, his participation as an instrumentalist turned out to be short-lived, lasting only until 1831, when the Imperial Chapel orchestra was dissolved by authorities. Only the chorus (supported by bassoons, cellos, and double basses) was maintained during the Regency hiatus.

The political instability of the Regency also motivated the suspension of opera seasons in Rio de Janeiro, which would reinitiate only in 1843. The suspension was alleviated, however, with the promotion of musical events of other sorts, in the main theaters of the city, in which Trindade participated as a singer, instrumentalist, and composer. Such events — usually beneficent, in favor of an institution, a cause, or an actor or musician — were in essence of two types. The first type consisted of theatrical works preceded, followed, or interspersed with music and dance. Contemporary periodicals document, for example, that the year of 1835 witnessed a performance, combining or alternating music and theater, in benefit of "*the unfortunate citizens of Paraná*" (a presumed reference to the *Cabanagem* [literally, "bestial act"; popular designation of a seditious movement that erupted in the state of Pará]). Gabriel Fernandes da Trindade, along with Cândido Inácio da Silva (c.1800-1838), João dos Reis Pereira (1782-1853), and Francisco da Mota (?-1859), participated in this production. In 1837 a similar event was promoted, this time in benefit of a certain José Joaquim Lodi, with whom Trindade sang a duet. In the same year Trindade sang with João dos Reis Pereira at least two duets, one in benefit of Francisco Manuel da Conceição and another in that of Leopoldina Cândida da Silva. In 1838 the beneficiary was Graciosa Maria Cândida de Sousa, for whom Trindade composed a vocal piece. Also in 1838 Trindade sang a *Hymn of gratitude* composed by Delfina Benegna da Cunha, during a recital in her own benefit. Still in that same year, a farce entitled *The deceived painter* was staged, one that included an "*amusing duet in music*" composed by Trindade and executed by Gertrudes Angélica da Cunha and the beneficiary, Luís José Henriques Vieira. The year of 1840 saw the staging of *Lara's seven infants*, a five-act drama directed by João Caetano dos Santos (1808-1863), with settings by Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879) and incidental music by Gabriel Fernandes da Trindade. This musical interpretation was criticized by the *Jornal do Comércio* as follows: "*in each intermission were performed four and five sinfonias, some of them out of sync and all of them with the infernal accompaniment of trombones, who persuade themselves that to play well is to play forte, a flaw that as a matter a fact is generalized in the orchestra of the Teatro São Pedro* [de Alcântara]".[180]

In addition to these music-theatrical events, the theaters of Rio de Janeiro also hosted during the Regency period presentations that were exclusively musical. On such occasions, the programming consisted basically of operatic excerpts and instrumental variations (on opera themes). Examples include the two recitals in the benefit of the Beneficent Musical Society[181] which took place in 1836 and 1837. In the 1837 event, Trindade sang numbers from Rossini operas (1792-1868) with Cândido Inácio da Silva, João dos Reis Pereira, and the castrato Giovanni Francesco Fasciotti (fl.1799-1841). Trindade's performance had been more eclectic in the 1836 recital, when he interpreted a trio from Rossini's *Adina* with Cândido Inácio da Silva and João dos Reis Pereira, as well as an aria from *Ana Bolena* de Donizetti (1797-1848) and a unspecified violin concerto. This concerto may have been the one composed by Charles-Auguste de Bériot (1802-1870), which Trindade reportedly interpreted in 1836 according to the historian Vincenzo Cernicchiaro, who did not, however, document the day and the month of the performance. Cernicchiaro also stated that in the same year Trindade sang excerpts from Rossini's *William Tell* with Cândido Inácio da Silva and João dos Reis Pereira, but this information is also yet to be verified.[182]

A presentation on behalf of Gabriel Fernandes da Trindade himself was made known in the *Jornal do Comércio* in September 1835 and postponed successively due to rain. In one of the advertisements, exhibiting a certain anxiety, Trindade stated that he "*needed*

---

177 Duarte Mendes de Sampaio Fidalgo a Dom Pedro I, 31 maio 1825. Seção de Manuscritos, Biblioteca Nacional, C-835,47, doc.2.

178 Duarte Mendes de Sampaio Fidalgo a Dom Pedro I, 7 nov.1825. Seção de Manuscritos, Biblioteca Nacional, C-566,22, doc.3.

179 Duarte Mendes de Sampaio Fidalgo a José Feliciano Fernandes Pinheiro, 12 maio 1827. Seção de Manuscritos, Biblioteca Nacional, C-566,22, doc.4.

180 *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n.105, 22 abr. 1840, p.1.

181 Also known as Sociedade de Beneficência Musical, Sociedade Musical Beneficência, Sociedade Musical Beneficente, Sociedade Musical e Sociedade de Música. Ver: SANTOS, Maria Luiza de Queiroz Amâncio. *Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942. p.309-311.

182 CERNICCHIARO, Vincenzo. Op. cit., 1926. p.135-136.

the assistance of the generous public and could not afford presenting a recital on a day in which the weather would hinder attendance".[183] Unfortunately, none of the announcements mentions the repertoire, or the performers in the program.

The previous paragraphs give a measure of the regularity in which Gabriel Fernandes da Trindade appears associated with two musicians in particular, both of them also from Minas Gerais. The first, João dos Reis Pereira, was celebrated as "*the bass with the deepest voice of that time*".[184] The second, Cândido Inácio da Silva, was not only renowned as "*a tenor that enraptured the public with the melody of his singing*",[185] but also, like Trindade, stood out as an instrumentalist and composer, bequeathing, among other works, "*a prodigious amount of modinhas and some lundus, variations, and concerts for various instruments* [...]".[186] The three musicians, and their Minas Gerais origin, received an important mention, in 1836, in the following remark by Manuel de Araújo Porto-Alegre:

> *"And what can we say about the particular style and the voices of the Brazilian singers? João dos Reis, bass, who would pull out from the tube of his throat the most profound F in all of its purity and freedom and climb up to the high pitches of a tenor? Candido Inácio da Silva and Gabriel* [Fernandes da Trindade]*, tenors; good voices are one among other attributes of Minas Gerais."* [187]

All evidence points to the existence, in the capital of the Empire, of a community of musicians from Minas Gerais exhibiting personal, family, and professional ties. In the case of Cândido Inácio da Silva, we know that he, in addition to sharing with Trindade the same address at Alfândega Street,[188] was also the latter's best man.[189] Trindade's wedding took place on June 20, 1835[190] and the following information can be additionally provided. The bride, Joana Rosa Ribeira de Melo, is cited in the documentation as being illiterate, born on June 24, 1818 and baptized on January 8, 1819 in the Parish of Santa Rita, in the court of Rio de Janeiro.[191] Trindade's father in law, Venâncio Ribeiro de Melo, was born in Vila Rica, and it is thus possible that he knew the Trindade while the family still lived in Minas Gerais. In Rio de Janeiro, it is certain that both families were associated well before the nuptials, since the name of Senhorinha Fernandes da Trindade, possibly Gabriel's sister, is registered as the baptismal godmother of the bride Joana Rosa.[192]

As it was common at a time when distance made difficult the transit of information, Trindade was not able to produce in time his certificate of baptism, a document that was essential for the matrimonial protocol. For this reason, the presence of two witnesses was necessary in order to confirm the oath Trindade made to the ecclesiastical authorities on March 14, 1835. The first person to testify was Romão Pereira da Costa (fl.1777/78-1849) — another member of the tight-knit circle of Minas Gerais musicians radicated in Rio de Janeiro — who claimed to relate to Trindade and his parents since their arrival in the capital.[193] The second witness was Trindade's very mother, Quitéria Coelho de Almeida, already a widow and with no specific occupation ("*living from her* agências").[194] Despite these depositions, Trindade was still required to present his certificate of baptism to the authorities within one year, under a fine of twenty thousand réis.[195] His underwriter was an old acquaintance: Cândido Inácio da Silva.

On June 8, 1840 Gabriel Fernandes da Trindade reached out to the authorities yet again in search of a job. Since the orchestra of the Imperial Chapel had been terminated, Trindade petitioned this time for a tenor

---

[183] *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n.201, 15 set. 1835, p.3-4.

[184] "[I]*l basso dalla voce più profonda esistente nell'epoca*". CERNICCHIARO, Vincenzo. Op. cit., 1926. p.95.

[185] *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n.121, 30 maio 1838, p.4.

[186] *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n.121, 30 maio 1838, p.4.

[187] PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Ideias sobre a musica. *Nitheroy*. Revista Brasiliense. Sciencias, Lettras, e Artes, Paris, tomo 1, n.1, 1836, p.179. Este comentário foi parafraseado por Debret, da seguinte forma: "*To give an idea of the superiority of our singers' assets we shall cite a João dos Reis, who easily. sounded the low F with all of its purity, and reached the high-pitched notes of a tenor; a Cândido Inácio da Silva and a Gabriel, tenors, both from Minas Gerais, fertile in beautiful voices*." DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins, 1972. v.2, p.108-109.

[188] Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Banhos, cx. G1, pc. 71, f. [3v].

[189] Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Matrimônios, Freguesia do Sacramento, Livro 6, f.3v.

[190] Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Matrimônios, Freguesia do Sacramento, Livro 6, f.3v.

[191] Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Banhos, cx. G1, pc. 71, f.[4v].

[192] Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Banhos, cx. G1, pc. 71, f.[4v].

[193] Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Banhos, cx. G1, pc. 71, f.3v[=12v]. It is known that Romão Pereira da Costa directed in 1814 the *Te Deum* in commemoration of Saint Sylvester day in the city of Mariana. Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Mariana. Receita e Despesa da Câmara Municipal de Mariana, Códice 333 (1809-1817), f.134r. I thank Paulo Castagna for this information. It is not clear whether Romão Pereira da Costa already resided in Rio de Janeiro in 1814 or if, contradicting his statement, he only established himself in the capital subsequently to the Trindade family. The estimated date for his death is based on ESTATUTOS *da Sociedade Musical de Beneficencia*. Op. cit., 1868.

[194] Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Banhos, cx. G1, pc. 71, f.4r[=13r].

[195] Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Banhos, cx. G1, pc. 71, f.[3v

[196] Gabriel Fernandes da Trindade a [Dom Pedro II], 8 jun. 1840. Arquivo Nacional, Coleção Eclesiástica, cx.925, pc.56, doc.1 (1).

[197] Duarte Mendes de Sampaio Fidalgo a Paulino José Soares de Sousa, 13 jul. 1840. Arquivo Nacional, Coleção Eclesiástica, cx.925, pc.56, doc.1 (2).

position in the choir of that institution.[196] Favorable reviews were issued by Monsignor Fidalgo[197] and by Manuel do Monte Rodrigues de Araújo (1796-1863), the ninth bishop of Rio de Janeiro.[198] When advocating Trindade's return, Monsignor Fidalgo not only complimented the musician's "*excellent voice*" but also attempted to persuade the government in regard to the "*miserable state*" of the Imperial Chapel in 1840:

> "[...] *his admission into this Chapel seems quite just, for the supplicant has already served a musician-instrumentalist in it; and he has been worthy of much praise for his services. However, in 1831 he was discharged* [...] *along with all other instrumentalist-musicians, by order of the Government* [...]; *from that time on the Imperial Chapel began to decline completely in brilliance. As a result of the death of many of its vocal-musicians, and the dismissal of others* [...], *if Your Excellency, in light of your great kindness, Religion, and Patriotism, does not intervene upon all the hardships the Chapel has been suffering, providing for a few openings, we will certainly lack singers for the functions that are indispensable to be carried out.*"[199]

Despite the urgency in this message, Trindade would be hired only two years later, by notice of September 15, 1842.[200] The musician is featured among the tenors who were re-admitted when the Chapel's permanent ensembles were re-established in 1843,[201] upon the arrival of the new Empress, Theresa Christina of Bourbon-Two Sicilies (1822-1889).[202]

According to Manuel de Araújo Porto-Alegre, Trindade's voice, once comparable to that of the great Giovanni Battista Rubini (1794-1854), was already showing signs of wear in 1837.[203] Nine years later, a report from the chapelmaster stated that Trindade was paralyzed ["*estuporado*"].[204] His name's absence from the *Almanak Laemmert*, which begins to list the musicians of the Imperial Chapel in 1849, reflects his premature estrangement from that institution. His final days appeared to have been long and painful; the death certificate states as cause of death "*inanition due to a lengthy suppuration*".[205] He died on August 23, 1854 — not in "*September 1854*", as reported by Ayres de Andrade[206] —, "received spiritual assistance", and was buried "*in the public Cemetery*".[207] There were two such burial grounds at the time, the Cemetery of São Francisco Xavier, at Ponta do Caju, and the Cemetery of São João Batista, at the Parish of Lagoa; both were administered by the Holy House of Mercy and destined to the underprivileged. Trindade's widow was entitled to an annual pension of 130 thousand réis (his yearly wage as an Imperial Chapel tenor was three hundred thousand réis), paid from October 13, 1854 by the Beneficent Musical Society. [208] It is licit to assume that the pre-burial prayers on behalf of the Minas Gerais musician—carried out in his own residence[209]—as well as the casket, the transfer of the body, and the entombment were also financed by the Society, an institution created in 1833 with the twofold objective of promoting concerts and assisting in life and death the individuals who embraced music as a profession.

Marcelo Campos Hazan
Columbia University

---

[198] Bispo Capelão-Mor Manuel do Monte Rodrigues de Araújo a Antônio Paulino Limpo de Abreu (1798-1883), Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império, 3 ago. 1840. Arquivo Nacional, Coleção Eclesiástica, cx.925, pc.56, doc.1 (3).

[199] Duarte Mendes de Sampaio Fidalgo a Paulino José Soares de Sousa, 13 jul. 1840. Arquivo Nacional, Coleção Eclesiástica, cx.925, pc.56, doc.1 (2).

[200] Bispo Capelão-Mor Manuel do Monte Rodrigues de Araújo a Paulino José Soares de Sousa, 3 out. 1842. Arquivo Nacional, Fundo Casa Imperial/Capela Imperial, Cx. 627 (antiga 13A), pc.2, doc.46 (1).

[201] Ver: ANDRADE, Ayres de. Op. cit., 1967. v.1, p.215-217.

[202] Ver: CARDOSO, Lino de Almeida. O som e o soberano: uma história da depressão musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e seus antecedentes. São Paulo, 2006. Tese (Doutorado) em História Social. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. 375p.

[203] PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Academia de musica. *Jornal de Debates*, Rio de Janeiro, n.39, 18 out. 1837, p.156.

[204] Francisco Manuel da Silva (1795-1865) a Manuel Joaquim da Silveira (1807-1875), Inspetor da Capela Imperial, 4 out. 1846. Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, Fundo Casa Imperial/Capela Imperial, Cx. 627 (antiga 13A), pc.2, doc.190 (2). Apud: ANDRADE, Ayres de. Op. cit., 1967. v.1, p.217-218.

[205] Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Óbitos, Freguesia do Sacramento, Livro 14 (1853-1861), f.24r.

[206] ANDRADE, Ayres de. Op. cit., 1967. v.2, p.243.

[207] Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Óbitos, Freguesia do Sacramento, Livro 14 (1853-1861), f.24r.

[208] ESTATUTOS *da Sociedade Musical de Beneficencia*. Op. cit., 1868.

[209] Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro. Óbitos, Freguesia do Sacramento, Livro 14 (1853-1861), f.24r.

BIBLIOGRAPHY

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*: 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. 2v.

ARQUIVO NACIONAL. *Registro de Estrangeiros, 1808-1822*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1960. 319p.

BRAND, Paulo. Modinhas de Gabriel Fernandes da Trindade. ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, Rio de Janeiro, 2-6 ago. 1993. *Anais*. Rio de Janeiro: Instituto Villa-Lobos da UNI-RIO, Escola de Música da UFRJ, Conservatório Brasileiro de Música, 1993. p.218.

BRITO, Manuel Carlos de. *Crónicas da vida musical portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1990. 91p.

CARDOSO, Lino de Almeida. O som e o soberano: uma história da depressão musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e seus antecedentes. São Paulo, 2006. Tese (Doutorado) em História Social. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. 375p.

CASTAGNA, Paulo. Gabriel Fernandes da Trindade: os Duetos Concertantes. II ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 25 jul. 1996. *Anais*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 1997. p.64-111.

CERNICHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile* dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925). Milão: Fratelli Riccioni, 1926. 617p.

CUNHA, Alcingstone de Oliveira. The Portuguese royal court and the patronage of sacred music in Rio de Janeiro, 1808 1821. Fort Worth, 1998. Tese (Doutorado). Southwestern Baptist Theological Seminary. 165p.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins, 1972. 2v.

ESTATUTOS *da Sociedade Musical de Beneficencia*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1868.

FETIS, François-Joseph. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. 2. ed., rev. e aum. Paris: Librairie de Firmin-Didot, 1866. 8v.

HAZAN, Marcelo Campos. Gabriel Fernandes da Trindade: vida e morte de um músico mineiro no Rio de Janeiro. *Revista Brasileira de Música,* Rio de Janeiro, v.22, n.1, 2002, p.24-39.

LANGE, Francisco Curt. *Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias* (História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais, v.5). Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1981. 231p.

MAGALDI, Cristina. Concert Life in Rio de Janeiro, 1837-1900. Los Angeles, 1994. Tese (Doutorado) em Musicologia. University of California. 486p.

MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Conselho Federal de Cultura, 1970. 413p.

__________. *José Maurício Nunes Garcia*: biografia. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, 1997. 373p.

PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Academia de musica. *Jornal de Debates*, Rio de Janeiro, n.39, 18 out. 1837, p.156.

__________. Ideias sobre a musica. *Nitheroy*. Revista Brasiliense. Sciencias, Lettras, e Artes, Paris, tomo 1, n.1, 1836, p.161-183.

SANTOS, Antonio Alves Ferreira dos. *A Archidiocese do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Leuzinger, 1914. 746p.

SANTOS, Maria Luiza de Queiroz Amâncio. *Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942. 343p.

TAUNAY, Visconde de. *Uma grande gloria brasileira*: José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830). São Paulo: Melhoramentos, 1930. 129p.

Works Edited

Table 1. Complete works list of Gabriel Fernandes da Trindade.

Observations:

* REIS PEQUENO, Mercedes de Moura. Letter to Paulo Castagna. Rio de Janeiro, November 22, 1995.
** MATTOS, Cleofe Person de. "'Jornal do Comércio' (Rio de Janeiro). Ano de 1836". Digital reproduction [acpm-37-01-03-019, acpm-37-01-03-127/128]. In: Organização e disponibilização do Acervo Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: Movimento.com Produções Artísticas, 2009. DVD-ROM 1.

Table 1a. Complete works list of Gabriel Fernandes da Trindade: salon music (vocal).

WORK	REPOSITORIES	PERIOD EDITIONS	MODERN EDITIONS	PERIOD REFERENCES	OBSERVATIONS
PPAMM 19 – Adorei uma alma impura / I loved an impure soul	– BFRB (CO-BFRB: n.646, p.417) – BUFSM – DIMAS/BNRJ (CO-DIMAS: n.250, p.76)	– Imprensa de Música de Pierre Laforge, 2p. – Imperial Estabelecimento de Piano e Música de Narciso e Artur Napoleão	SIQUEIRA, [p.61-62]	Jornal do Comércio, n.240, September 10, 1842	– "Modinha" (score) – "Brazilian Modinha" (Jornal do Comércio)
PAMM 20 – Batendo a linda plumagem / Waving the beautiful plumage	MIP	Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi, n.1038 (Novo Álbum de Modinhas, n.24), 3p.			"Brazilian Modinha"
PAMM 21 – Corações que amor uniu / Hearts united by love	original not located, photocopy at DIMAS/BNRJ	– Imprensa de Música de Pierre Laforge, 2p. – Imperial Estabelecimento de Piano e Música de Narciso e Artur Napoleão			"Modinha"
PAMM 22 – Do regaço da amizade / From the brook of friendship	-BFRB (CO-BFRB: n.646, p.417) -BPAJ -BUFSM	– Imprensa de Música de Pierre Laforge, 2p. – Imperial Estabelecimento de Piano e Música de Narciso e Artur Napoleão	– DODERER, n.29, p.79-81 – SIQUEIRA, [p.27-28]	Jornal do Comércio, n.303, December 13, 1839	"Modinha"

WORK	REPOSITORIES	PERIOD EDITIONS	MODERN EDITIONS	PERIOD REFERENCES	OBSERVATIONS
PAMM 22 – Do regaço da amizade / From the brook of friendship	- BFRB (CO-BFRB: n.646, p.417) - BPAJ - BUFSM	– Imprensa de Música de Pierre Laforge, 2p. – Imperial Estabelecimento de Piano e Música de Narciso e Artur Napoleão	– DODERER, n.29, p.79-81 – SIQUEIRA, [p.27-28]	Jornal do Comércio, n.303, December 13, 1839	"Modinha"
PAMM 23 – Erva mimosa do campo / Loveable herb from the field	– BPAJ – BUFSM	Imprensa de Música de Pierre Laforge, 2p.	– DODERER, n.36, p.99-101 – SIQUEIRA, [p.59-60]	Jornal do Comércio, n.227, August 27, 1842	– "Modinha" – Lyrics by Joaquim Antônio de Magalhães (1795-1848)
Espessas matas, que ao longe estais / Dense woods, that are far away	not extant			CO-JCM/HEH: p.46 (Coleção de Modinhas Brasileiras, n.1)	– "Brazilian Modinha" – "with guitar accompaniment"
Eu não quero outra ventura / I want no other fortune Eu não quero outra ventura	not extant	Imprensa de Música de Pierre Laforge		Jornal do Comércio, n.300, November 2-3, 1849*	"Modinha"
PAMM 24 – Foi bastante ver teus olhos / It was enough to see your eyes	MIP	Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi, n.1034 (Novo Álbum de Modinhas, n.20), 2p.		CO-JCM/HEH: p.46 (Coleção de Modinhas Brasileiras, n.5)	""Brazilian Modinha"
PAMM 25 – Graças aos céus / Thank heavens	BPAJ	– Imprensa de Música de Pierre Laforge, 2p. – Imperial Estabelecimento de Piano e Música de Narciso e Artur Napoleão	DODERER, n.6, p.17-19	Jornal do Comércio, n.260, October 30, 1839	"Lundum"
PAMM 26 – Já não existe a minha amante / My loved one is no more	– BUFSM – DIMAS/BNRJ	– Imprensa de Música de Pierre Laforge, 2p. – Imperial Estabelecimento de Piano e Música de Narciso e Artur Napoleão	SIQUEIRA, [p.15-16]	Jornal do Comércio, n.303, December 13, 1839	"Modinha"
PAMM 27 – Meu coração vivia isento / My heart lived secure	-BFRB (CO-BFRB: n.646, p.417) – BUFSM	– Imprensa de Música de Pierre Laforge, 2p. – Imperial Estabelecimento de Piano e Música de Narciso e Artur Napoleão	SIQUEIRA, [p.65-66]	– CO-JCM/HEH: p.46 (Coleção de Modinhas Brasileiras, n.3) – Jornal do Comércio, n.254, October 24, 1839	– "Brazilian Modinha" (score) – "Modinha" (Jornal do Comércio)
PAMM 28 – Meu destino é imudável / My destiny is immutable	– BFRB (CO-BFRB: n.646, p.417) – BUFSM – DIMAS/BNRJ	Imprensa de Música de Pierre Laforge, 2p.	– MAURÍCIO, v.2, p.64 – MENDES, p.150-151 – MORAES FILHO, v.1, p.46 – SIQUEIRA, [p.33-34]	Jornal do Comércio, n.194, August 24, 1839	"Modinha"
Não há nada mais mimoso / Nothing else is more loveable	not extant			CO-JCM/HEH: p.46 (Coleção de Modinhas Brasileiras, n.4)	"Brazilian Modinha"
Não receies bela Márcia / Be not concerned, beautiful Márcia	not extant	Imprensa de Música de Pierre Laforge		Jornal do Comércio, n.230, August 20, 1847*	"Modinha"

WORK	REPOSITORIES	PERIOD EDITIONS	MODERN EDITIONS	PERIOD REFERENCES	OBSERVATIONS
PAMM 29 – No momento em que nasci / In the moment I was born	MIP	Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi, n.1041 (Novo Álbum de Modinhas, n.27), 2p.			"Modinha Brasileira"
Nutrem dentro em meu peito / They nourish within my innermost	not extant	Imprensa de Música de Pierre Laforge		Jornal do Comércio, n.235, August 24, 1847*	"Modinha"
PAMM 30 – Ocália dize por que quebraste / Ocália, say why you have broken	MIP	Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi, n.1035 (Novo Álbum de Modinhas, n.21), 2p.			"Brazilian Modinha"
O canário mensageiro / The carrier canary	not extant	Imprensa de Música de Pierre Laforge		Jornal do Comércio, n.242, October 31, 1837*	Lyrics by Francisco de Paula Brito (1809-1861)
PAMM 31 – Ondas batei vagarosas / Waves, beat slowly	MIP	Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi, n.1036 (Novo Álbum de Modinhas, n.22), 2p.			"Brazilian Modinha"
Pintar eu quero minha paixão / I would like to paint my passion	not extant	Imprensa de Música de Pierre Laforge		Jornal do Comércio, n.44, February 13, 1852*	"Modinha"
PAMM 32 – Por mais que busco encobrir / The more I try to hide	MIP	Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi, n.1039 (Novo Álbum de Modinhas, n.25), 2p.			"Brazilian Modinha"
PAMM 33 – Por que ó morte cruel / Why, oh cruel death	BUFSM	– Imprensa de Música de Pierre Laforge, Rio de Janeiro, 2p. – Imperial Estabelecimento de Piano e Música de Narciso e Artur Napoleão	SIQUEIRA, [p.47-48]	Jornal do Comércio, n.268, October 8, 1842	"Modinha"
Por que pretendes cruel saudade / Why do you pretend, cruel longing	not extant			CO-JCM/HEH: p.46 (Coleção de Modinhas Brasileiras, n.6)	"Brazilian Modinha"
PAMM 34 – Quando não posso avistar-te / When I cannot catch sight of you	– BFRB (CO-BFRB: n.646, p.417) – BUFSM – DIMAS/BNRJ (CO-DIMAS: n.119, p.37)	– Imprensa de Música de Pierre Laforge, 2p. – Imperial Estabelecimento de Piano e Música de Narciso e Artur Napoleão	SIQUEIRA, [p.29-30]	Jornal do Comércio, n.218, September 18, 1839	"Modinha"
PAMM 35 – Remorsos, penas, tormentos / Remorses, sorrows, torments	MIP	Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi, n.1037 (Novo Álbum de Modinhas, n.23), 2p.			"Brazilian Modinha"
PAMM 36 – Se o pranto apreciares / If you appreciate weeping	– BPAJ – BUFSM	Imprensa de Música de Pierre Laforge, 2p.	– DODERER, p.81-83 – SIQUEIRA, [p.11-12]	Jornal do Comércio, n.247, October 17, 1839	"Modinha"

WORK	REPOSITORIES	PERIOD EDITIONS	MODERN EDITIONS	PERIOD REFERENCES	OBSERVATIONS
PAMM 37 – Tive amor fui desditoso	DIMAS/BNRJ	– Imprensa de Música de Pierre Laforge, 2p. – Imperial Estabelecimento de Piano e Música de Narciso e Artur Napoleão			"Modinha"
PAMM 38 – Um ai gerado pela paixão / A sigh created by passion	– BFRB (CO-BFRB: n.646, p.417) – BUFSM	Imprensa de Música de Pierre Laforge, 2p.	– MAURÍCIO, v.2, p.65 – MENDES, p.136-139 – MORAES FILHO, v.1, p.47 – SIQUEIRA, [p.51-52]	Jornal do Comércio, n.275, October 15, 1842	"Modinha"
Um filho chorando a morte de sua mãe / A son crying his mother's death	not extant	Imprensa de Música de Pierre Laforge		Jornal do Comércio, n.199, 6 set. 1838	"Funereal Modinha"
Vai suspiro, chega aos lares / Go, sigh, arrive at the homes	not extant			CO-JCM/HEH: p.46 (Coleção de Modinhas Brasileiras, n.2)	"Brazilian Modinha"
PAMM 39 – Vai terno suspiro meu / Go, tender sigh of mine	MIP	Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi, n.1040 (Novo Álbum de Modinhas, n.26), 2p.			"Brazilian Modinha"

Table 1b. Complete works list of Gabriel Fernandes da Trindade: chamber music (instrumental).

WORK	SOURCE	OBSERVATIONS
PAMM 40-42 – Concertante Duets I, II e III	OLS	– for violins I and II – c.1814 – dedicated to Francesco Ignacio Ansaldi

Table 1c. Complete works list of Gabriel Fernandes da Trindade: music for the stage (vocal and/or instrumental).

Work	Repository	Period references	Observations
A panela do feitiço / The sorcery pan	not extant	Jornal do Comércio, n.27, February 5, 1836**	– duet sung by [Gabriel Fernandes da Trindade?] and Antônia Borges de Oliveira during the latter's benefit recital – premier: Teatro Constitucional Fluminense, February 10, 1836
No title	not extant	Jornal do Comércio, n.242, November 7, 1836**	– variations for violin solo played by Gabriel Fernandes da Trindade and danced by Miguel Vaccani Júnior, with choreography "in Turkish character" – presented at the end of the first act of the "tragedy" titled "Fayel", in benefit of Miguel Vaccani Júnior – projected premiere: Teatro da Praia de Dom Manuel, November 11, 1836
No title	not extant	Jornal do Comércio, n.213, September 25, 1838	– "Brazilian duet" sung by Vítor Porfírio de Borja and Graciosa Maria Cândida de Sousa during the latter's benefit recital – premiere: Teatro Constitucional Fluminense, January 31, 1838
No title	not extant	Jornal do Comércio, n.21, January 27, 1838	– duet for the "farce" tiled "The deceived painter", sung by Gertrudes Angélica da Cunha and Luís José Henriques Vieira, during the latter's benefit recital – premier: Teatro de São Januário, September 25, 1838
No title	not extant	Jornal do Comércio, n.103 and 105, April 17-18 and 22, 1840*	– "sinfonias" for the intermissions of the "drama in five acts" titled "Lara's seven infants" – premiere: Teatro São Pedro de Alcântara, April 20, 1840

PAMM 19 to 39 – **Songs**

(voice and piano)
Approximate duration: 34 minutes
Edition: Marcelo Campos Hazan

What was the dimension of Gabriel Fernandes da Trindade's vocal output? Until recently his works were being cited without much precision. The *Enciclopédia da música brasileira*, for example, lists only five of them.[210] The earliest major attempt to index Trindade's songs was undertaken by Paulo Brand who, in 1993, published a thirteen-item list (later expanded) of contemporary editions housed at the Rio de Janeiro National Library.[211] An unpublished work by Mercedes de Moura Reis Pequeno, drawing on data extracted from the *Jornal do Comércio*, identified six new works whose respective scores have yet to be located.[212] None of these listings, however, took into consideration the music rental catalogue published by J. C. Müller e H. E. Heinen in 1837, which mentions no less than six songs by Gabriel Fernandes da Trindade, four of which have yet to be found.[213] Based on this and other information, it was possible to identify a total of 31 songs — all of them modinhas, except for one lundu — 21 of which are extant, as indicated on table 1a.

The history of Gabriel Fernandes da Trindade's modinhas corresponds to the outset of music publishing in Rio de Janeiro. In notable detail, Mercedes Reis Pequeno examined this early phase with emphasis on the role played by two European immigrants, the German clarinetist João Bartolomeu Klier and the French flutist Pierre Laforge:

> "*"In March 1828 arrived in Rio de Janeiro the clarinetist João Bartolomeu Klier, born in Bremen, Germany, who established himself initially as a music professor and later as an Imperial Chapel instrumentalist. Three years later, he opened a music shop at 189 Cano Street* [present-day Sete de Setembro] *and transferred in 1832 to 95 Detrás do Hospício Street (present-day Buenos Aires). In 1834 he announced that he had printed the modinhas of Gabriel Fernandes da Trindade, to which he held exclusive rights, and in 1836 he already possessed his own music press, announcing in the following year the publication of* Terpsícore Brasileira, *a collection of waltzes, contradanses etc. Upon his death in 1847, he was succeeded in his firm by his daughters Francisca Klier & Sister (1856-1859) and lastly by his son A. J. Klier.*
>
> *Musical pieces began to be published in Rio de Janeiro on a regular basis by Pierre Laforge, a French musician who established a* 'estamparia de música' [music print shop] *around 1834 at 149 Ouvidor Street, and who was responsible for engraving Gabriel Fernandes da Trindade's modinhas for J. B. Klier. In 1837, he installed himself at 89 Cadeia Street (present-day Assembléia), where he operated until 1851 and where he engraved numerous pieces, mostly modest in size (28 by 18 centimeters) and with no cover or title page, bearing the necessary indications only in the heading of the score. His output consisted chiefly of modinhas, lundus, and arias from operas, by composers such as Father José Maurício Nunes Garcia, Cândido Inácio da Silva, Gabriel Fernandes da Trindade, Pedro I, Francisco Manuel da Silva, Januário da Silva Arvelos, M. A. de Sousa Queirós, Francisco da Luz Pinto, Joseph Fachinetti, Antônio Tornaghi, and others.*"[214]

These comments clarify that, though printed by Pierre Laforge, the commercialization rights of Gabriel Fernandes da Trindade's modinhas belonged to João Bartolomeu Klier. The two advertisements transcribed below are illustrative in this respect. The first one, alluded to in the previous quote, reports the outset of the publication and commercialization of Trindade's songs, in 1834. The second one, published in the following year, documents Klier's exclusive rights and speaks to the popularity of these modinhas, suggesting that they were even subjected to piracy:

> "*Acha-se próximo a sair à luz Modinhas Brasileiras com acompanhamento de piano e violão, compostas por Gabriel Fernandes da Trindade, das quais já se acha à venda a primeira, na loja de João Bartolomeu Klier, rua Detrás do Hospício, n.95.*"[215]

---

[210] ENCICLOPÉDIA da música brasileira; erudita, folclórica, popular. São Paulo: Art Editora, 1977. v.2, p.762.
[211] BRAND, Paulo. Modinhas de Gabriel Fernandes da Trindade. ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, Rio de Janeiro, 2-6 ago. 1993. *Anais*. Rio de Janeiro: Instituto Villa-Lobos da UNI-RIO, Escola de Música da UFRJ, Conservatório Brasileiro de Música, 1993. p.218.
[212] REIS PEQUENO, Mercedes de Moura. Carta a Paulo Castagna. Rio de Janeiro, 22 nov. 1995.
[213] CATALOGO DA BIBLIOTHECA musical de J. C. Müller e H. E. Heinen. Op. cit., 1837. p.46.
[214] ENCICLOPÉDIA da música brasileira. Op. cit., 1977. v.1, p.352.
[215] *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n.69, 27 mar. 1834. p.4. Apud: ANDRADE, Ayres de. Op. cit., 1967. v.1, p.241.

"*João Bartolomeu Klier warns the respectable public that he continues to print the modinhas composed by Mr. Gabriel Fernandes da Trindade, whose publication is the property of the announcer, justly and by contract with the cited Mr. Gabriel and no one can thus print or sell them, being otherwise subjected to the letter of the law.*" [216]

Thirteen of Trindade's songs printed by Pierre Laforge are extant. Seven of these scores omit Laforge's name, but can easily be ascribed based on the print style and the layout.[217] The remaining six [218] bear the address *"89 Cadeia Street"* where, according to Mercedes Reis Pequeno, the firm was sited from 1837 to 1851. [219] Based on sale advertisements published in the *Jornal do Comércio*, it was possible to identify another ten modinhas by Trindade published by Pierre Laforge, none of which are extant, elevating the total to 23 scores issued by this printer (table 1a).

In addition to Pierre Laforge, at least two other 19th-century firms, Filippone e Tornaghi and Narciso e Artur Napoleão, published songs by Trindade. Mercedes Reis Pequeno described the former's trajectory as follows:

"*The installation, in 1846, of the Casa de Filippone e C.ia, Printers and engravers, at 59 Latoeiros Street (present-day Gonçalves Dias), in the following year named Ed. Filippone e C.ia and lastly Imperial Imprensa de Música de Filippone e C.ia, represented the emergence of the city's first music publishing house.* [...] *From the outset they pioneered printing with numbered plates and* [... within their first year of operation] *already declared to possess deposits in Porto Alegre (RS), Bahia, Pernambuco, and Buenos Aires, Argentina. They were also precursors in the publication of works lists on the back covers of their music prints, which featured frontispieces with beautiful works of engraving.* [...] *In 1853 they transferred to 101 Ouvidor Street, and two years later admitted as partner Antônio Tornaghi (Filippone and Tornaghi), a well-known composer and teacher of voice and piano, who had arrived in Brazil in 1841 and from whom Filippone himself had already published several pieces.* [...] *At around 1862 they moved to 93 Ouvidor Street. Their activities gradually entered into decline, after having experienced their most fruitful period at 101 Ouvidor Street.*" [220]

A total of eight scores by Trindade were published by Filippone e Tornaghi.[221] It could not be determined whether or not they were advertised for sale. At any rate, all of them belonged to a series entitled *Novo Álbum de Modinhas* and, based on the plate number imprinted on each issue, running sequentially from 1034 to 1041, it was possible to determine the order in which they were published.[222] Also inscribed on the scores was the address "*101 Ouvidor Street*" where, according to the just-cited excerpt, the firm was located from 1855 to (around) 1862. One can thus conclude that the modinhas printed by Filippone e Tornaghi were issued posthumously, since Trindade died in 1854.[223]

However, it is also possible that these scores consisted of reprints. There are precedents for the reprinting of works by this composer. One of the titles published by Filippone e Tornaghi (PAMM 24) had already been listed in the 1837 music rental catalogue of J. C. Müller e H. E. Heinen. And the same catalogue includes another song (PAMM 27) that, two years later, reappears announced for sale in the *Jornal do Comércio*, in an edition by Pierre Laforge. Moreover, since Pierre Laforge's material was acquired by Narciso José Pinto Braga in 1869, no less than nine pieces by Trindade were re-issued, in the 1870's, by Braga's firm, Narciso e Artur Napoleão.[224] Although none of these reprints have been found hitherto, their existence is recorded in an alphabetical list of scores for sale that was regularly printed on the back cover of the publications by Narciso e Artur Napoleão (following the precedent of Filippone e Tornaghi), in a series titled *Modinhas, Romances e Lundus*.[225]

In addition to these 19th-century reprints, various songs by Gabriel Fernandes da Trindade reached press in 20th-century anthologies. Alexandre José de Melo Morais

216 *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n.18, 24 jan. 1835. p.4.
217 PAMM 19, 21, 23, 28, 33 e 38.
218 PAMM 22, 25, 26, 27, 34, 36 e 37.
219 ENCICLOPÉDIA da música brasileira. Op. cit., 1977. v.1, p.352.
220 ENCICLOPÉDIA da música brasileira. Op. cit., 1977. v.1, p.352.
221 PAMM 20, 24, 29, 30, 31, 32, 35 e 39.
222 PAMM 24: 1034; PAMM 30: 1035; PAMM 31: 1036; PAMM 35: 1037; PAMM 20: 1038; PAMM 32: 1039; PAMM 39: 1040; PAMM 29: 1041.
223 Max Fleiuss refers to a "*Novo Álbum de Modinhas Brasileiras*" published from 1869 to 1875, as well as to an "*Álbum de Modinhas Brasileiras*", printed in 1869. FLEIUSS, Max. Imprensa brasileira. In: INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO. *Diccionario historico, geographico e ethnographico do Brasil:* commemorativo do primeiro centenario da independencia. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1922. Apud: ANDRADE, Mário. *Modinhas imperiais.* São Paulo: Martins, 1964. p.17. To further complicate matters, Mercedes Reis Pequeno refers to a series titled "*Novo Álbum de Modinhas Brasileiras, compostas por vários autores*", whose first song was reportedly published in 1851. BIBLIOTECA NACIONAL. Op. cit., 1962. p.71.
224 ENCICLOPÉDIA da música brasileira. Op. cit., 1977. v.1, p.356. PAMM 19, 21, 22, 25, 26, 27, 33, 34 e 37.
225 SIQUEIRA' Baptista. *Modinhas do passado:* cultura – folclore – música. 2. ed. Rio de Janeiro: Baptista Siqueira, 1979. p.199-204.

Filho in 1900[226], and Júlia de Brito Mendes in 1911[227] published two pieces each, while Milene Antonieta Coutinho Maurício in 1982[228] issued three of them. Batista Siqueira reprinted ten titles in facsimile fashion[229] and Gehrard Doderer edited four pieces in 1984.[230] Only a few works have been recorded, as is the case of PAMM 23[231] or, especially, PAMM 25, in three instances,[232] that is, until the release of *Modinhas Cariocas*, very recently, making available this and four other works by Gabriel Fernandes da Trindade.[233]

The editions by Alexandre José de Melo Morais Filho and Júlia Brito Mendes are particularly noteworthy because they were recovered from within oral tradition.[234] Indeed, they bear witness to the repertoire's transit beyond the salons and living rooms of the capital's literate elites. Examples 1a and 1b exhibit the first measures of the melody of PAMM 38, in two versions. Example 1a reproduces diplomatically the score printed by Pierre Laforge (and commercialized by João Bartolomeu Klier), on which the present edition is based. Example 1b, by its turn, transcribes the version recovered by Melo Morais Filho. These few measures suffice to demonstrate the existence of significant melodic variations between the two, not to mention variants in the literary text (which are even more evident in Júlia Brito Mendes's edition). In addition to the repertoire's oral dissemination, a topic that gave rise to a well-known polemic,[235] the Trindade's modinhas underwent other types of transformation. This is illustrated by the anthology *Flores Guanabarenses*, composed by Adolph Maersch (?-1863), which includes six "*easy and brilliant variations and fantasias for piano based on motives from beautiful Brazilian modinhas*",[236] three of which were originally composed by Trindade. [237]

Example 1a. PAMM 38, measures 1-4, version: Imprensa de Música de Pierre Laforge.



Example 1b. PAMM 38, measures 1-4, version: Alexandre José de Melo Morais Filho.



Back to the restricted domain of the 19th-century editorial market, and a propos of the piano, the "*fetish--merchandise*" of the Pedro II period,[238] all of Trindade's extant scores cite this instrument as the accompaniment for the voice. Two documental clues, however, suggest that this was not always the case. The first is the aforementioned ad published by João Bartolomeu Klier in 1834, in which the modinhas are announced "*with guitar and piano accompaniment*".[239] The second is an advertisement published in the J. C. Müller e H. E.

[226] MELLO MORAES FILHO. *Cantares Brasileiros.* Cancioneiro Fluminense. No quarto centenario. Parte musical. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos, 1900. 2v. PAMM 28 e 38.

[227] MENDES, Julia Brito. *Canções populares do Brazil:* collecção escolhida das mais conhecidas modinhas brazileiras, acompanhadas das respectivas musicas, a maior parte das quaes trasladada da tradição oral pela distincta pianista [...]. Rio de Janeiro: J. Ribeiro dos Santos, 1911. 336p. PAMM 28 e 38.

[228] MAURÍCIO, Milene Antonieta Coutinho. *As mais belas modinhas.* 3. ed., revista e ampliada. Belo Horizonte: São Vicente, 1982. 2v. PAMM 27, 28 e 38.

[229] SIQUEIRA, Baptista. Modinhas imperiais. Santa Maria: Imprensa Universitária (Universidade de Santa Maria), s.d. 61p. PAMM 19, 22, 23, 26, 27, 28, 33, 34, 36 e 38.

[230] DODERER, Gerhard (ed.). *Modinhas luso-brasileiras.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. 145p. PAMM 22, 23, 25 e 36.

[231] SEMPRE Amor: Portuguese Love Songs from the Romantic Age; Lorna Anderson, soprano; Apollo Chamber Players. Barnet: London Independent Records, LIR002, 2002.

[232] CANÇÕES, modinhas e lundús; Luiz Alves da Silva, contratenor; Dolores Costoyas, violão. Zurique: Musikverlag Pan AG, n.510061, P/C 1992. MODINHAS e lunduns dos seculos XVIII e XIX; Manuel Morais. Lisboa: Movieplay Classics, 1997. SARAU na corte; Helena Marinho, soprano. Paços de Brandão: Numérica, NUM 1149, 2007.

[233] A MÚSICA na Corte de D. João VI: Modinhas Cariocas; Marcelo Fagerlande e Grupo. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2008. PAMM 19, 20, 23, 25 e 34.

[234] Milene Antonieta Coutinho Maurício's scores are apparently derived and thus elicit less interest.

[235] PEIXOTO, Fernanda. Diálogo 'interessantíssimo': Roger Bastide e o modernismo. *Revista Brasileira de Ciências Sociais,* São Paulo, v.14, n.40, jun. 1999, p.100-102.

[236] MAGALDI, Cristina. Op. cit., 1994. p.166-167; ENCICLOPÉDIA da música brasileira. Op. cit., 1977. v.1, p.353.

[237] PAMM 19, 23 e 27.

[238] ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *Império: a corte e a modernidade nacional.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.46.

[239] Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, n.69, 27 mar. 1834. p.4. Apud: ANDRADE, Ayres de. Op. cit., 1967. v.1, p.241. Three years, Klier would also announce: "*The contemporary Brazilian modinhas* [...] *of Mr. Gabriel Fernandes da Trind ade have arrived and are for sale, as well by other composers (the latter, with accompaniment for piano and guitar)*". *Jornal do Commercio,* Rio de Janeiro, n.53, 7 mar. 1837, p.3.

Heinen music rental catalogue (in reference to the modinha *Espessas matas, que ao longe estais*, lost), bearing the following indication: "*with guitar accompaniment*".[240] The use of the guitar in the execution of the modinhas in this volume, therefore, is somewhat plausible within the domain of performing practice.

For the most part, the poetry set to music by Trindade consists of heptasyllabic quatrains, with or without a refrain or a *mote* (verse or verses that recur at the end of each strophe). Amorous deception is always the theme, with two exceptions, PAMM 22 and 25. The authorship of the poems is unknown, except for PAMM 23, whose original score indicates at the top: "*Poem by the Portuguese Counselor Joaquim Antônio* [de] *Magalhães*" (1795-1848). We also know, thanks to an announcement published in the *Jornal do Comércio*, that Francisco de Paula Brito (1809-1861) wrote the lyrics for the song *O canário mensageiro*, not extant.[241] This notwithstanding, there is no evident connection between Trindade and the major names of Brazilian literary romanticism, such as Gonçalves Dias (1823-1864), Álvares de Azevedo (1831-1852), and Casimiro de Abreu (1839-1860), whose poetry was profusely set to music by other modinha composers of the Empire.[242]

The editions in the present volume followed a typographic procedure of the period concerning the setting of the literary text. Although many of the poems consist of more than one strophe, only the first strophe was normally set to music in 19th-century editions. As for the subsequent stanzas, they were printed without music at the end of the score. According to 19th-century practice, it was left to the interpreter him/herself to set to music the verses from the second stanza onward. In other words, it was left to the singer to adapt the original melody for every new strophe, with the correct prosody in mind. This practice is implicitly documented in a *Jornal do Comércio* advertisement, one that, for the greater convenience of the interpreters, made sure to specify: "*the verses of the poem come thoroughly set to music*".[243]

This topic was the subject of an excellent analysis by Alberto Pacheco, whose doctoral dissertation includes an edition of PAMM 20 with the literary text set to music in full. Examples 2b to 2e reproduce the text underlay suggested by Pacheco for the first two verses of each stanza of PAMM 20, compared to the original version published by Filippone e Tornaghi (example 2a). The general principles that guided Pacheco's realization can be summarized as follows:

"The first problem that presents itself is how to distribute the text within the melody. As with any strophic song, the melody cannot suit well all repetitions. The most evident difficulty is not to harm the correct prosody of the text. [...]

[... The] *poem does not maintain the accents of the text in the same position within the strophes--a difficulty that, as a matter of fact, was present in the majority of the strophic modinhas with which we worked. For example, the first verse of the first strophe begins with an accent on the second syllable, the first verse of the second strophe begins with an accent on the fourth syllable, the first one of the third strophe begins with an accent on the first syllable, and the first one of the fourth strophe with an accent on the third syllable. When these inconsistencies among accents became critical to intelligibility, we made minor variations in the melody in order to better fit the text* [...].

Once the text is laid out, the second question emerges: how to repeat the musical material so many times without falling into monotony? In addition to the various inflections that result from the very expression of different texts, the singer certainly made use of ornamentation and melodic variations in order to renew the listener's interest. When choosing these variations, one must never lose sight of the expression of the text. [...]

When analyzing the poem, we noticed that it featured two 'characters': a narrator or 'orator' and the 'little bird'. The existence of these two 'voices' guided our realization. We strove to characterize the 'little bird' with florid song, as did the composer in the original score, and the 'Orator' with a more syllabic song, with few passages of agility. We believe to have thus given variety to the strophes while highlighting the particularities of the text. Moreover, since we had four strophes to vary, we conceived patterns of ornamentation and divisions that would provide unity to each of the strophes. [...]"[244]

[240] CATALOGO DA BIBLIOTHECA musical de J. C. Müller e H. E. Heinen. Op. cit., 1837. p.46.
[241] Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, n.242, 31 out. 1837, p.4.
[242] ANDRADE, Mário de. Op. cit., 1964. p.6.
[243] *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n.242, 31 out. 1837, p.4.
[244] PACHECO, Alberto José Vieira. Cantoria joanina: a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, *castrati* e outros virtuoses. Campinas, 2007. Tese (Doutorado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. p.305-309.

Example 2a. PAMM 20, strophe 1, verses 1-2, version: Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi.

Ba-ten-do a lin-da plu - ma - - gem hũ a-man-te pas-sa - ri - - - - nho

Example 2b. PAMM 20, strophe 1, verses 1-2, version: Alberto Pacheco.

Orador:

Ba - ten - da'a lin - da plu - ma - gem um a - man - te pas - sa - ri - nho

Example 2c. PAMM 20, strophe 2, verses 1-2, version: Alberto Pacheco.

Orador:

A pro - cu - rar a con - sor - te a - pe - nas ti - nha vol - vi - do

Example 2d. PAMM 20, strophe 3, verses 1-2, version: Alberto Pacheco.

Pássaro:

Vas-te cru-el e me dei - - xas en-tre-gue'a dor de per - der - - - te

Example 2e. PAMM 20, strophe 4, verses 1-2, version: Alberto Pacheco.

Pássaro:

Se vol-tar ar-re - pen - di - - - da di-zei-lhe que já dei fim

The prosody issue leads us to a few important editorial considerations. The general orientation of the present work was to adhere to the original text underlay. In certain moments, however, the position of the syllables in the sources was apparently marred by the technical limitations of music printing at the time, still incipient in Brazil. On these occasions, it was deemed necessary to interfere editorially in the syllable-note relation (example 3), with note in the apparatus. It should be noted, however, that prosody interferences are inevitably conjectural and indeed anachronistic since the patterns of pronunciation of that time are unrecoverable (the same caveat, of course, applies to Alberto Pacheco's considerations discussed above).

The orthography and the punctuation, as well as the verse and syllable division of the lyrics are modernized in the present edition, while the original poems are reproduced below ("Letras e Atualizações"). During this standardization of the literary texts, the presence of elisions was found to be particularly problematic because of the inconsistent manner in which they are registered in the sources (for example, in PAMM 24, ***d'a***-*mor* in measure 8, beat 2, but ***de a***-*mor* in measure 21, beat 4; *mi-**nha a**-le-gri-a* in PAMM 33, in measure 5, beat 2, but *mi-**nh'al**-ma* in PAMM 36, in measure 10, beat 1). In light of these inconsistencies, all contractions were written out in this volume (***de a***-*mor*, instead of ***d'a***-*mor*; *mi-**nha al**-ma*, instead of *mi-**nh'al**-ma*), but it is important to reiterate that the original verses are fully accessible to the user in "Letras e Atualizações".

Exemplo 3a. PAMM 28, measures 1-5, version: Imprensa de Música de Pierre Laforge.

Exemplo 3b. PAMM 28, measures 1-5, version: Marcelo Campos Hazan.

A conventional analysis of the 21 pieces edited here would much exceed the limits of this discussion. The aforementioned anthology edited by Gehrard Doderer in 1984, featuring 55 songs, four of which were composed by Trindade, was the object of a magnificent review by Rui Vieira Nery, to whom the reader is referred.[245] The stylistic features that Nery pointed out in the modinhas edited by Doderer — occasional use of *coloratura*; parsimonious use of the extremes of the vocal register; simple harmonic treatment; modulations almost always involving neighboring tonalities; preponderance of feminine cadences; discreet and precariously idiomatic piano accompaniment drawing on a limited stock of clichés — are applicable to the present volume. Four other of Nery's conclusions are particularly pertinent and deserve to be revisited in summary terms. The first one concerns the public to whom these salon songs were directed. The documentation of the period suggests that this public was composed of amateurs, a supposition that the stylistic evidence pointed out by Nery tends to confirm. The second one refers to the exceptional character of the lundu PAMM 25 (included in Doderer's anthology), in two respects. First, this piece, and the lundu-song as a genre, stand out in comparison to the modinhas, especially because of the systematic use of the syncope.[246] Second, PAMM 25 stands out within its own genre, for its compound meter is unusual and so is the theme of its lyrics, a curious encomium to the police repression of mendicancy in Rio de Janeiro. Rui Vieira Nery's third noteworthy conclusion (this time drawing upon Doderer) addresses the literary text of the modinhas from the 18th and the 19th century. To cite Nery: "*the main element of continuity* [...] *seems to be the text, with its overt heart-breaking sentimentality, now reinforced by the influence of literary Romanticism*".[247] The fourth and last conclusion refers to the significant influence of the operas of Rossini and his successors on the modinhas of Imperial Brazil. Trindade's songs testify to this influence, exhibiting formulas and conventions from the operatic *primo ottocento* that, on some occasions, evoke or invoke specific works, as in example 4. Listening to Trindade's oeuvre anew could evince the presence of literal borrowings, as in the case of certain songs that, in the manner of *contrafacta*, are present in Doderer's publication.

---

[245] NERY, Rui Vieira. *Latin American Music Review*, v.6, n.2, nov. 1985, p.282-292. Resenha sobre: DODERER, Gerhard (ed.). Op. cit., 1984. 145p. É oportuno ressalvar que existem diversos outros estudos de igual mérito mas que enfocam a modinha predominantemente dentro de um contexto colonial e cuja relevância é limitada, portanto, para este trabalho. De todo modo, o artigo de Nery fornece uma bibliografia básica, à qual devem ser acrescentadas duas contribuições posteriores, de destaque, a saber: VEIGA, Manuel. O estudo da modinha brasileira. *Latin American Music Review*, v.19, n.1, primavera/verão 1998, p.47-91; e LIMA, Edilson de. As modinhas do Brasil. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001. 276p. NERY, Rui Vieira. Op. cit., 1985. p.282.

[246] Ver: SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001. p.39-61.

[247] NERY, Rui Vieira. Op. cit., 1985. p.282-292.

Example 4a. PAMM 27, measures 17-20.

-mor, a so-no sol - to sem-pre dor - mi - a e não sa - bi - a o que_e-ra_a - mor,

Example 4b. Vincenzo Bellini (1801-1835), *La sonnambula*, "Ah! non giunge uman pensiero", measures 26-29.

-mor: del - la ter - - - ra in cui vi - via - - - mo ci for - mia - - - mo un ciel d'a - mor,

PAMM 40 to 42 – **Concertante Duets I, II, and III**

(violins I and II)
Approximate duration: 48 minutes
Edition: Paulo Castagna and Anderson Rocha

A few years after his arrival in Rio de Janeiro, the talented Minas Gerais musician Gabriel Fernandes da Trindade began taking violin lessons from the Italian master Francesco Ignacio Ansaldi, who served as first violin of the Royal and Imperial Chapel from 1810 to 1828. At some point during this period, Trindade composed and dedicated to his master his Concertante Duets, whose style and virtuosity presumably illustrate the repertoire he had been studying. But Trindade could have offered these pieces only before 1827, when he joined the Imperial Chapel as a violinist and thus became a professional. He was no longer "*your* [Ansaldi's] *disciple*", as stated in the title page of the original of the Duets.

The only extant source for the Duets is written on English paper. This suggests that the manuscript was copied after the treaties of commerce and navigation of 1810 between Brazil and England, when large quantities of English products began to reach Rio de Janeiro. However, the manuscript is watermarked with the date 1814, leaving a lesser margin for speculation and suggesting that the work was composed that year or perhaps a little later. At the time, Trindade was around fifteen years of age.

In unknown circumstances, this copy of the Duets was obtained by Caetano de Sousa Teles Guimarães (c.1810-1886), possibly while the composer was still alive. However, even before it was acquired by Caetano de Sousa, the copy was no longer in Gabriel's possession, but in the hands of Camilo Fernandes da Trindade. Was he a son of the composer? Trindade's health condition and his abandonment of his violin career in the late 1830's may have played a part in the work having changed hands. Was the second owner of the manuscript an acquaintance of his? Most likely so. A historical fact suggests that the Trindade and Guimarães families were somehow connected in the town of Caeté, Minas Gerais. The "Manifestations for the National Independence", prepared by the residents of that city in 1822, featured the signature of a José de Sousa Teles Guimarães immediately preceding the names of Manuel Fernandes da Trindade and Antônio de Sousa Teles Guimarães,[248] who were possibly relatives of Gabriel and of Caetano. It is likely that Caetano de Sousa was a relative of José de Sousa Teles Guimarães, since he thus named the first of his nine sons, who was born in that same city of Caeté in 1840.

Caetano de Sousa was musically active from at least 1827. He amassed many manuscripts, both produced by him and by other scribes, and nearly always indicated his ownership in the title page. He died in Mariana (MG) in 1886.[249] Four years prior to his death his son, José de Sousa Teles Guimarães (1840-1903), an archdeacon of the Mariana Cathedral, offered to the local Bishop a collection of "*164 musical pieces*", "*from the best-known composers, for use of the Cathedral*". He also provided a "*nominal list of all the pieces*" and requested "*that said pieces be placed suitably and taken care of so that they can fulfill their proposed purpose*".[250] There are many reasons to believe that the archdeacon's collection had previously belonged to his father[251] and

[248] Memorias Municipais (Manuscriptos do Archivo) – I – Camara de Caeté; Manifestações sobra a Independencia Nacional. *Revista do Archivo Publico Mineiro*, Belo Horizonte, ano 1, n.2, jan./mar. 1896, p.226-238.

[249] Auto de Inventário de 3 jul. 1889 (2º Ofício, códice 123, auto 2492), por José de Sousa Teles Guimarães, arquivado na Casa Setecentista de Mariana, com o título: "*1889 / Juizo M.al de Marianna. / Inv.to Major Caetano de / Souza Telles Guim.es / Inventario dos bens que ficaraõ pr fallecimento do Major / Caetano de Sza T elles Guim.es, / fallecido a 29 de Janr.o de 1886.*"

[250] Registros de doação de músicas à Catedral de Mariana por José de Sousa Teles Guimarães (23 e 30 nov. 1882) e Carta do Cônego Júlio de Paula Dias Bicalho ao Cabido da Catedral de Mariana (13 dez. 1882). Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana, cód. A-5 G-2 P-15 (Cabido).

that "*the nominal list of all the pieces*" corresponds to an undated document entitled "*General list of all music*",[252] a manuscript that is extant, except for its last folio. There are notable matches between the items cited in this document and the actual musical manuscripts that belonged to the Metropolitan Cathedral and that are now housed at the Museu da Música de Mariana.

The "*General list of all music*" does not mention secular works, but it is possible that they were itemized in the folio that is missing; only 125 items are listed and not 165 as mentioned in the letter of donation. One of the manuscripts at the Museu da Música de Mariana, apparently included in the 1882 donation, is a copy made by Caetano de Sousa Teles Guimarães of a set of cello and violin duets by Ignaz Pleyel (1757-1831).[253] Caetano de Sousa probably collected and performed chamber music, thus taking interest in acquiring Trindade's Duets, an acquisition presumably facilitated by his personal connection with the composer.

There is no way of knowing whether Trindade's Duets ever belonged to the Mariana Cathedral archive, as is the case of Pleyel's pieces. By 1882 the Duets possibly had left the city. We know however that the manuscript was acquired at the turn of the 20th century by the Orquestra Lira Sanjoanense and used by several of its violinists. One was Luís Batista França, who taught in that institution during the 1950's, and who performed Trindade's Duets with his student José Lourenço Parreira, who kept the violin I part until it was recovered by Aluízio José Viegas in the 1960's. Viegas arranged for the binding of both manuscript parts and guaranteed their preservation at the Orquestra Lira Sanjoanense archive. In addition he transcribed Duet I in its entirety. In March 1977 Olivier Toni produced a microfilm copy that is presently housed at the Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. These initiatives notwithstanding, the Duets were not widely known at the time. Indeed, they were entirely absent from the musicological literature until 1994, and since then cited but incidentally, as in the fourth edition of Vasco Mariz' *História da música no Brasil*.[254]

Is this an autograph document? There are no confirmed musical manuscripts produced by Trindade for a handwriting comparison. The manuscript was probably produced shortly after the composition, but the number of errors, including measures that were left out, altered repetitions, and dubious passages suggests another hand. The date watermarked and the neat aspect of the music and the title page seem to indicate that the manuscript was dedicated by Trindade to his master but copied by someone else.

This edition of the Concertante Duets was carried out in two stages. The first stage, undertaken in 1995, relied on the microfilm at the Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo and later on the actual manuscript at the Orquestra Lira Sanjoanense. The edited score prepared at that time was used in the first complete CD recording of the pieces in that same year, with Maria Ester Brandão and Koiti Watanabe,[255] and in the video recording of Duet I, with Cláudio Cruz and Betina Stegman, five years later.[256] This previous edition also inspired a few musicological works[257] and numerous public concerts in Brazil and abroad. The second stage, the longest and most arduous, corresponds to the present project. Carried out in 2008 and 2009, this stage included a more detailed analysis of the source based on new photographic reproductions. Emphasis was placed on the editorial criteria, the accuracy of the solutions, the preparation of the critical apparatus, and the process of successive revisions, all of which led to the reconsideration of some of the solutions adopted in 1995.

One of the most problematic aspects of this edition was the treatment of the articulations, dynamics, and slurs. The inconsistencies in the source are numerous, both vertical, between the two parts, and horizontal, between parallel passages. The present does meet the condition of a practical edition where all inconsistencies and gaps are provided for.[258] However, an attempt was made to reconcile the need for a reasonably finished score with the necessity for an accurate representation of the source content. The original slurs are particularly problematic and the editorial solutions especially open to other equally viable options. For this reason, the digital presentation provides three edited versions of this work: the first is a facsimilar edition, the second corresponds to the printed edition, and the third omits all slurs, so that each performer may experiment independently with his or her own ideas.

---

[251] CASTAGNA, Paulo. Do arquivo da catedral ao Museu da Música da Arquidiocese de Mariana. VIII ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 18-20 de julho de 2008. *Anais*. Juiz de Fora: Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010. p.72-106.

[252] Lista geral de todas as musicas (sem data). Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana, folha solta sem código, códice A-8 P-4 (Despesas do Cabido).

[253] "*Duettos / De Violino, e Violoncelo / Seu Autor Pleyel. / Pertence a / Caetano de Souza Telles*". Museu da Música de Mariana, código CDO.01.384.

[254] MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. p.62.

[255] TRINDADE, Gabriel Fernandes da. Duetos concertantes: restauração Paulo Castagna e Anderson Rocha; violinos Maria Ester Brandão e Koiti Watanabe; texto Paulo Castagna; English version Martha Herr. São Paulo: Paulus, 1995. CD 11100-7.

[256] KANJI, Ricardo; MARANHÃO, Ricardo; CASTAGNA, Paulo. História da música brasileira. São Paulo: Cepec, Telebrás, Apel, 2000. VHS, v.6.

[257] CASTAGNA, Paulo. Gabriel Fernandes da Trindade: os Duetos Concertantes. II ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 25 jul. 1996. *Anais*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, Petrobras, Universidade de Juiz de Fora, 1997. p.64-111.

[258] A practical edition of Duet I, based on the aforementioned scores prepared in 1995, is available in: VIGGIANO, Nichola Dittrich. O Duetto Concertante n.1 de Gabriel Fernandes da Trindade: uma edição de performance histórica. Belo Horizonte, 2001. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. 110p.

We know of no other instrumental chamber works produced in Brazil prior to these Duets. As instrumental pieces, they belong in the same category as other landmarks of the Brazilian repertoire, such as the Funereal Sinfonia for orchestra (1790), the Twelve Divertimenti for wind ensemble (1817), unfortunately lost, and the lessons from the Method for Pianoforte (1821), all composed by José Maurício Nunes Garcia. Representing an exception to the rule in the pre-Independence repertoire, which consists basically of vocal and religious music, these Duets testify to a courtesan Rio de Janeiro lifestyle, featuring the salon performance of instrumental music as early as in the reign of John VI (1808-1821).

The Concertante Duets exhibit a classic Italian aesthetic base from the second half of the 18th century. Luso-Brazilian characteristics, however, are evident in the first and third movements of Duet II and in the entire Duet III. The pieces are essentially brilliant, with even the slow movements being openly extroverted in character. The language is simple and entertaining, and the use of melodic and harmonic procedures derived from Italian opera is prominent. Trindade demonstrates his knowledge of the basic principles of proper duet composition, avoiding the pitfalls pointed out by the Portuguese theoretician Rodrigo Ferreira da Costa (1776-1825) in 1824:

> *"Duets for unaccompanied instruments should be composed with the necessary care so that the ear will be satisfied with the harmony between two parts, without desiring a third one, even if such part is not viable. To consider a duet a line accompanied by another one in thirds or sixths is to mock of listeners and the science of music; and even more so if one of the parts, instead of possessing its own line, is limited to root notes in the manner of a simple bass line or* chã. *However, beginner duets are commonly marred by one of these flaws."*[259]

We do not know which works and composers may have inspired Trindade's Duets. Sacred music may have been prevalent in the Rio de Janeiro and Brazilian scene up to that time, but the absence of instrumental music should not be assumed. When the musician Salvador José de Almeida Faria (1732?-1799) died in Rio de Janeiro in 1799, his archive included no less than 52 sinfonias.[260] Trindade was possibly acquainted with the duets by the better-known Italian composer-violinists of the time, such as Giovanni Battista Viotti (1753-1824) and Federico Fiorillo (1753-1823), the latter a composer of violin pieces entitled "*concertante duets*". In addition to Pleyel's pieces, chamber works by Boccherini (1743-1805), Haydn (1732-1809), Mozart (1756-1791), and others circulated in Brazil from the late 18th century. Furthermore, in the same Lira Sanjoanense archive there is a copy of Fiorillo's *cappricios*, violin solo version, exhibiting a similar handwriting to that of Trindade's Concertante Duets. Could they have been copied by the same scribe?

Trindade fully adopt the classic sonata-form scheme only in the first movement of Duet I and in the last movement of Duet III. The emphasis on form, however, is very clear. There is mastery in the establishment of contrasting sections, identical or transposed repetitions, and modulating sections, exploring the virtuosic display of the interpreters. No movement is limited to a single key and the composer takes the liberty to conclude in minor a movement initiated on a major key, as in the *Andante con espressione* from Duet II.

Duet I is the longest and the most balanced in the participation of violins I and II. In the *Allegro moderato* (G major), after the exposition of the melodic material in both parts, a theme in triplets in presented in D major and, after a modulating section, re-introduced in G major. After the *codetta*, a new material emerges in G major, with a clearly operatic flavor, until the main theme in G major is re-introduced. The *Andante sostenuto* (E flat major) is a short movement in binary form, based on a lyrical and flowing melody, while the *Allegro vivace* (C major) is a rondo in which a repeated jocose theme is ensued by a contrasting minor mode section. The theme reappears and the section originally cast in minor is now presented in major, and the movement is concluded after a brief coda.

Duet II stands out for its liveliness. The *Allegro moderato* (G major) features a section based on a Luso-Brazilian dance melody, framing a contrasting minor mode section. The movement is closed with a coda derived from the main melody. The *Andante con espressione* (D major) consists of an elegant and spirited theme, followed by four virtuosic variations and an ending in D minor, derived from the theme. Violin I is prevalent and only in the first variation is the main melody assigned to violin II. The *Allegro con spirito* (D major), also based on a Luso-Brazilian dance melody, is an ABACA rondo in which section C, in minor, represents the central section of the movement.

Duet III features only two movements, with the first functioning as an introduction to the second. The *Adagio* (C minor-F minor) exhibits melodic and

[259] COSTA, Rodrigo Ferreira da. *Principios de musica ou exposição methodica das doutrinas da sua composição e execução*. Lisboa: Academia Real das Sciencias, 1824. v.2, p.264.

[260] CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista*: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p.184-186 e 415-418.

harmonic traits that are characteristic of the modinhas of the period: a lyrical melody is played by violin I, while violin II performs an arpeggiated chord accompaniment in the manner of the *viola* [popular guitar] or the guitar. The melody is left in limbo in preparation of the beginning of the second movement. In the *Allegro con moltissimo moto* (F major), there is a perfect fusion between Italian style and Luso-Brazilian taste in the character of the melodic elaborations. The use of sonata form is noticeable, but in a very peculiar manner. Two themes are presented, clearly separated by a violin I cadence: the first one, solemn, albeit with a jocose touch, is cast in F major, while the second, which begins in F but concludes in C major, is a melody clearly derived from the first theme; the section, however, finishes in F major. After the *ritornello* there is a long modulating development, in which both themes are elaborated upon. The opening section returns with small alterations, with neither of the themes transposed and no final coda.

The edition of the Concertante Duets by Gabriel Fernandes da Trindade is an old aspiration of interpreters and musicologists, enhanced in this volume in the context of the publication of the composer's complete works. We believe that these pieces will now become better known and more accessible, contributing to a fuller knowledge of our early repertoire and encouraging the performance of other Brazilian and Latin American works in the concert halls.

BIBLIOGRAPHY

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.11-94.

ANDRADE, Mário. *Modinhas imperiais*. São Paulo: Martins, 1964. 53p.

BRAND, Paulo. Modinhas de Gabriel Fernandes da Trindade. ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, Rio de Janeiro, 2-6 ago. 1993. *Anais*. Rio de Janeiro: Instituto Villa-Lobos da UNI-RIO, Escola de Música da UFRJ, Conservatório Brasileiro de Música, 1993. p.218.

CASTAGNA, Paulo. Do arquivo da catedral ao Museu da Música da Arquidiocese de Mariana. VIII ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 18-20 de julho de 2008. *Anais*. Juiz de Fora: Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010. p.72-106.

__________. Gabriel Fernandes da Trindade: os Duetos Concertantes. II ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 25 jul. 1996. *Anais*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, Petrobras, Universidade de Juiz de Fora, 1997. p.64-111.

COSTA, Rodrigo Ferreira da. *Principios de musica ou exposição methodica das doutrinas da sua composição e execução*. Lisboa: Academia Real das Sciencias, 1824. 2v.

DODERER, Gerhard (ed.). *Modinhas luso-brasileiras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. 145p.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira; erudita, folclórica, popular. São Paulo: Art Editora, 1977. 2v.

FLEIUSS, Max. Imprensa brasileira. In: INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO. *Diccionario historico, geographico e ethnographico do Brasil*: commemorativo do primeiro centenario da independencia. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1922. 2v.

LIMA, Edilson de. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001. 276p.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. 470p.

MAURÍCIO, Milene Antonieta Coutinho. *As mais belas modinhas*. 3. ed., revista e ampliada. Belo Horizonte: São Vicente, 1982. 2v.

MELLO MORAES FILHO. *Cantares Brasileiros*. Cancioneiro Fluminense. No quarto centenario. Parte musical. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos, 1900. 2v.

NERY, Rui Vieira. *Latin American Music Review*, v.6, n.2, nov. 1985, p.282-292. Resenha sobre: DODERER, Gerhard (ed.). *Modinhas luso-brasileiras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. 145p.

PACHECO, Alberto José Vieira. Cantoria joanina: a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, *castrati* e outros virtuoses. Campinas, 2007. Tese (Doutorado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. 360p.

PEIXOTO, Fernanda. Diálogo 'interessantíssimo': Roger Bastide e o modernismo. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v.14, n.40, jun. 1999, p.93-109.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2991. 248p.

SIQUEIRA, Baptista. *Modinhas do passado*: cultura – folclore – música. 2. ed. Rio de Janeiro: Baptista Siqueira, 1979. 373p.

__________*Modinhas imperiais*. Santa Maria: Imprensa Universitária (Universidade de Santa Maria), s.d. 61p.

VASCONCELOS, Ary. *Raízes da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1991. 324p.

VEIGA, Manuel. O estudo da modinha brasileira. *Latin American Music Review*, v.19, n.1, primavera/verão 1998, p.47-91.

VIGGIANO, Nichola Dittrich. O Duetto Concertante n.1 de Gabriel Fernandes da Trindade: uma edição de performance histórica. Belo Horizonte, 2001. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. 110p.

Editorial Considerations

1 . Accretions:

a) When absent from the source, the following signs or indications were added to the score in smaller print:

Dynamics (***f, p***, *cresc., dim.*)

Expression (*dolce, espressivo*)

Agogic (*accelerando, ritenuto*)

Articulation (*staccati,* accents, *pizz.*)

Trills, gruppettos, mordents

Fermatas

b) Editorial accretions of slurs and ties were shown with broken lines.

2 . Other editorial interventions occurred, although tacitly:

a) The spelling of tempo indications, expression, agogics etc. was modernized in the edition (*All.o* = *Allegro*; *Sollo* = *Solo*).

b) Cautionary accidentals were added and redundant accidentals were removed from the score, following modern convention.

c) Triplet indications were inserted when necessary.

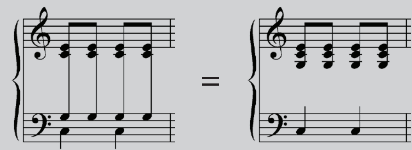
d) Repetition signs (/ , ⁄. , //.) both musical and literary, were realized in the edited score.

In regard to the Songs, only:

e) Repetitions indicated in the originals with *Ritornello, Dal segno, Da capo, 1. casa* etc. were corrected, realized, completed, or modernized when necessary.

f) Measured and unmeasured tremolos were realized in the edited score: [tremolo notation] = [eighth notes] or [quarter notes]; [tremolo notation] = [sixteenth notes]

g) Notes crossing the pianos staves were normalized in the edition:



h) Prosody slurs, notated in the sources in a highly unsystematic manner, were omitted from the edition. The prosody determined the beaming of the vocal lines, adjusted according to modern convention.

i) The spelling, division of syllables, and punctuation of the lyrics were corrected and modernized; the original versions were transcribed below.

3. Any other type of alteration or addition is registered in the critical apparatus. The critical apparatus registers readings from the source, before editorial interference, starting with tempo indications:

a) In relation to the location of the notes: ornaments and rests are not considered; chords or bichords are equal to one note; tied notes also count as one note.

b) In specifying the octave of the note, when necessary, the number 3 (superscript) denotes the middle C octave.

c) Chords or bichords are indicated by hyphens as follows: dó^3-mi^3-sol^3.

Partituras

Gabriel Fernandes da Trindade (1799/1800-1854)

Canções

(canto e piano)
Duração aproximada: 34 minutos
Edição: Marcelo Campos Hazan

PAMM 19 – *Adorei uma alma impura* (modinha)
PAMM 20 – *Batendo a linda plumagem* (modinha brasileira)
PAMM 21 – *Corações que o amor uniu* (modinha)
PAMM 22 – *Do regaço da amizade* (modinha)
PAMM 23 – *Erva mimosa do campo* (modinha)
PAMM 24 – *Foi bastante ver teus olhos* (modinha brasileira)
PAMM 25 – *Graças aos céus* (lundum)
PAMM 26 – *Já não existe a minha amante* (modinha)
PAMM 27 – *Meu coração vivia isento* (modinha)
PAMM 28 – *Meu destino é imudável* (modinha)
PAMM 29 – *No momento em que nasci* (modinha brasileira)
PAMM 30 – *Ocália dize por que quebraste* (modinha brasileira)
PAMM 31 – *Ondas batei vagarosas* (modinha brasileira)
PAMM 32 – *Por mais que busco encobrir* (modinha brasileira)
PAMM 33 – *Por que ó morte cruel* (modinha)
PAMM 34 – *Quando não posso avistar-se* (modinha)
PAMM 35 – *Remorsos, penas, tormentos* (modinha brasileira)
PAMM 36 – *Se o pranto apreciares* (modinha)
PAMM 37 – *Tive amor fui desditoso* (modinha)
PAMM 38 – *Um ai gerado pela paixão* (modinha)
PAMM 39 – *Vai terno suspiro meu* (modinha brasileira)

Adorei uma alma impura

Modinha

Edição: Marcelo Campos Hazan
Fontes: BFRB, BUFSM, DIMAS/BNRJ
(Imprensa de Música de Pierre Laforge)

Gabriel Fernandes da Trindade
(1799/1800-1854)

Piano

4

8

Canto

p

A - do - re - i u - ma‿al ma‿im - pu - ra não de - vo a - do - rar‿as -

11

-sim, a - do - rei u - ma al - ma im - pu - ra não

14

1 2

de - vo a - do - rar as - sim, a - do - sim, que - ro

16

3

mor - - - rer por quem mos - - - tra que tam - bém mor - re por

19

mim, que - ro mor - rer por quem mos - tra que tam -

p *f*

22

1 2

- bém mor - - re por mim, que - ro mim.

24

Des - pre - zos pa - gam in - gra - ti - dão

28

pa - ga‿a ter - nu - ra fir - me pai - xão,___ pa - ga‿a ter - nu - ra fir -

34

- me pai - xão,___ des - pre - zos pa - gam in - gra - ti - dão___

p

40

a piacere *a tempo*

pa - ga‿a ter - nu - ra fir - me pai - xão.

f

Batendo a linda plumagem

Modinha brasileira

Edição: Marcelo Campos Hazan
Fontes: MIP
(Imprensa de Música de Pierre Laforge)

Gabriel Fernandes da Trindade
(1799/1800-1854)

Allegretto giusto

Canto

Piano

1. Ba ten-do‿a lin - da plu - ma - - - - gem um a - man - te pas - sa -

4

- ri - - - nho a mi - mo - sa com - pa - nhei - ra dei - xou

7

1 só den - tro do ni - nho,

2 só den - tro do ni nho. Nin-

9

-guém viu que e - le dei - xa - va o lei - to de seu re -

12

-pou - so, nin - guém viu que e - le dei - xa - va o

15

lei - to de seu re - pou - so al - tei - a‿o vô - o li -

18

-gei - ro e mar - cha si - len - ci - o - so, al -

21

-tei - a o vô - o li - gei - ro e mar - cha si - len - ci - o - so.

2.

A procurar a consorte
apenas tinha volvido
viu que a tirana mudável
falsa lhe havia fugido.
Ao ver-se desamparado
ternos queixumes soltou
com seus ais não com seu pranto
o triste assim se explicou.

3.

Vás-te cruel e me deixas
entregue à dor de perder-te
sabendo que a minha
só dependia de ver-te.
Meus plumosos companheiros
tende de mim compaixão
dizei-me aonde foi a ingrata
que roubou meu coração.

4.

Se voltar arrependida
dizei-lhe que já dei fim
esqueceu-me enquanto vivo
morto se esqueça de mim.
Ensaiando as débeis forças
a custo subiu aos ares
e só co'a morte esqueceu
a causa de seus pesares.

Corações que amor uniu

Modinha

Edição: Marcelo Campos Hazan
Fontes: DIMAS/BNRJ
(Imprensa de Música de Pierre Laforge)

Gabriel Fernandes da Trindade
(1799/1800-1854)

Canto

Co - ra - ções que‿a-mor u - ni - u se - pa - rou a par - ca im-

Piano

5

-pi - - a, co - ra - ções que‿a mor u - ni - u se - pa - rou, se - pa-

9

1 2

-rou, se - pa - rou a par - ca im - pi - a, pi - a fu - giu de

12

mim___ o___ pra - zer___ tris-te pas - so noi - te e di - a, fu-giu de

16

mim___ o___ pra - zer___ tris-te pas - so___ noi - te e di - a.

20

Só a - pe - te - ço mu-da so - li - dão___ on - de se -

25

-pul - te, on - de se - pul - te mi - nha pai - xão,

30

só a - pe - te - ço mu da so - li - dão, on - de se - pul - te

36

mi - nha pai - xão, on - de se - pul - te mi - nha pai - xão.

Do regaço da amizade

Modinha

Edição: Marcelo Campos Hazan
Fontes: BFRB, BPAJ, BUFSM
(Imprensa de Música de Pierre Laforge)

Gabriel Fernandes da Trindade
(1799/1800-1854)

Canto
Piano

Do re - ga - ço da a - mi - za - - - de par - te o

3

bem que i - do - la - tra - mos, do re - ga - ço d'a - mi -

6

-za - de par - te o bem que i - do - la - tra - mos

9

nos - sos vo - - tos de ter - nu - ra a seus

11

di - as con - sa - gra - mos, a seus di - as con - sa -

14

1 2

-gra - mos. gra - mos. Tu, ó cé - us que dais va -

16

3

-lor à ter - na do-ce a-mi - za - de re - fri-

3

19

3

-ge - ra em nos - sos pei - tos a vi - va dor da sau -

3 3

22

3 3 3 3

-da - de, a vi - va dor da sau - da - de.

Erva mimosa do campo

Modinha

Edição: Marcelo Campos Hazan
Fontes: BPAJ, BUFSM
(Imprensa de Música de Pierre Laforge)

Gabriel Fernandes da Trindade
(1799/1800-1854)
Poesia: Joaquim Antônio de Magalhães
(1795-1848)

Allegretto

Canto
Piano

1. Er - va mi - mo - sa do cam - - - po tu és o

6

re - tra - to me - - - - u se‿a vi - da per - des em bre - - -

12

1. 2.

- ve eu__ si - go o des - ti - no__ te - u.

17

Estribilho

Eu na sé - rie dos hu - ma - - - nos tu no rei -

22

-no ve - ge - tal ambos so - fre - mos o

27

gol - - - pe que ex-tin-gue o tris - te mor - tal.

2.

Mas na perda d'existência
tu és inda fortunosa
tu não conservas, não guardas
terna paixão amorosa.

Eu na série...

3.

Ai de mim que a eternidade
d'esta alma qu'adora Armia.
não sucumbe, não acaba
debaixo da campa fria.

Eu na série...

Foi bastante ver teus olhos

Modinha brasileira

Edição: Marcelo Campos Hazan
Fontes: MIP
(Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi)

Gabriel Fernandes da Trindade
(1799/1800-1854)

Andante

Canto

1. Foi bas - tan - te ver te - us o - - - lhos pa - ra_a-

Piano

3

-mor fe - rir meu pei - to, foi bas - tan - te ver te - us

6

1

o - lhos pa - ra___ a - mor___ fe - rir___ meu___ pei - to,

8

2

pei - to nun - ca de‿a - mor________________ fui___ es - cra - - - vo ho - je

11

vi - vo a___a - mor________ su - jei - to, nun - ca de a - mor fui___ es-

14

-cra - vo ho - je vi - vo_a a - mor su - jei - to, ho - je___

17

1 2

vi - vo_a a - mor___ su - jei - to, nun - ca de_a - jei - to. Vê ó Gé - lia que po -

19

-der___ tem teus o - lhos de - li - ca - dos que_os mais li - ber - tos de_a -

22

-mor ___ bei - jam teus fer-ros doi - ra-dos, vê ó Gé-lia que po-

25

-der ___ tem teus o-lhos de-li - ca-dos que‿os mais li - ber - tos de‿a -

28

-mor ___ bei - jam teus fer-ros doi - ra-dos, vê ó Gé-lia que po-

31

-der___ tem teus o - lhos de - li - ca - dos q'os mais li - ber - tos de‿a -

33

-mor bei - jam___ teus fer - ros___ doi - ra - dos.

2.

Se eu zombava dos farpões
com que amor fere meu peito
só com ver teus lindos olhos
hoje vivo a amor sujeito.

Vê ó Gélia...

3.

Do estrago que amor faz
nunca senti o efeito
ele fez que eu visse Gélia
hoje vivo a amor sujeito.

Vê ó Gélia...

Graças aos céus

Lundum

Edição: Marcelo Campos Hazan
Fontes: BPAJ
(Imprensa de Música de Pierre Laforge)

Gabriel Fernandes da Trindade
(1799/1800-1854)

Allegro

Piano

5

Canto

1

1. Gra ças aos céus de va - di - os as ru - as lim - pas es - tão,

8

2

tão de - les a ca sa_es - tá chei - a, a ca - sa da cor - re - ção,

13

de - les a ca - sa‿es - tá chei - a, a ca - sa da cor - re -

16

1 2

Estribilho

-ção, ção. Já foi-se o tem - po

19

de men - di - gar fo-ra va-di - os

23

vão tra - ba - lhar, fo - - - ra va-

26

-di - os vão tra - ba - lhar.

2.

Senhor chefe de polícia
eis a nossa gratidão
por mandares os vadios
à casa da correção.

Já foi-se o tempo...

3.

Sede exato, pois senhor
em tal deliberação
que muita gente merece
a casa da correção.

Já foi-se o tempo...

Já não existe a minha mente

Modinha

Edição: Marcelo Campos Hazan
Fontes: BUFSM, DIMAS/BNRJ
(Imprensa de Música de Pierre Laforge)

Gabriel Fernandes da Trindade
(1799/1800-1854)

Lento

Canto

1. Já não e - xis - te a mi - nha‿a - man - - - te vi - ver não

Piano

sempre p

3

que - ro um só ins - tan - te, vi - ver não que - ro um só ins-

6

-tan - te, vi - ver não que - ro um só ins - tan - te.

9

ritardando

Que-ro a-ca-bar a tris-te vi-da pois já não vi-va mi-nha que-ri-da, pois já não

f

13

ritardando

vi-va mi-nha que-ri-da, pois já não vi-va mi-nha que-ri-da.

p

2.

Seu coração
que eu possuía
existe agora
na campa fria.
Mesmo na campa
tributarei
o puro amor
que lhe jarei.

3.

Qual bela rosa
que a foice corta
a minha amada
existe morta.
Neste tormento
nest'agonia
vou estar com ela
na campa fria.

Meu coração viva isento

Modinha

Edição: Marcelo Campos Hazan
Fontes: BFRB, BUFSM
(Imprensa de Música de Pierre Laforge)

Gabriel Fernandes da Trindade
(1799/1800-1854)

Moderato

Canto

Piano

1. Meu co - ra - ção vi - vi - a i - sen - to do fo - go

4

len - to do ce - go a - mor, meu co - ra - ção vi - vi - a i -

7

-sen - to do fo - go len - to do ce - go a - mor, meu co - ra - mor. A so - no

10

sol - to sem-pre dor-mi - a e não sa-bi - a o que_e-r'a-mor, a so-no

14

1

sol - to sem-pre dor-mi-a e_não_sa-bi - a o que_e ra_a-mor, a so-no

17

2

mor, a so-no sol - to sem-pre dor-mi - a e não sa-bi - a o que_e ra_a-

21

-mor, a so-no sol - to sem-pre dor-mi - a e não sa -

24

dal 𝄋

1, 2

3

-bi - a o que e ra a - mor. 2. Nun-ca ar-ras -etc. mor.
3. Eis que de etc.

2.

Nunca arrastei
ferros insanos
nem os enganos
senti d'amor.
Passava os dias
tão satisfeito
sem ter no peito
pensões d'amor.

3.

Eis que de Jélia
vi o semblante
no mesmo instante
feriu-me amor.
Agora sente
meu coração
sente aflição
prêmios d'amor.

Meu destino é imudável

Modinha

Edição: Marcelo Campos Hazan
Fontes: BFRB, BUFSM, DIMAS/BNRJ
(Imprensa de Música de Pierre Laforge)

Gabriel Fernandes da Trindade
(1799/1800-1854)

Moderato

Canto

Piano

1. Meu des-ti - no é i - mu - dá-vel

4

mi - nha des - gra-ça cons - tan - te, meu__ des - ti - no é i - mu -

7

-dá - vel mi-nha des - gra - - - ça___ cons - tan - te,

1

9

2

tan - te eu cho - ro to - dos_ os_ di - as eu sus -

12

Allegro sentimental

Estribilho

- pi - ro a ca-da_ins - tan - - - te. Ah! quan - to é

15

tris - te meu pa - de - cer___

18

só es - pe - ro a - lí - vio quan - - - do mor -

21

-rer, quan - - - do mor - rer.

2.

Perdi de Lília a beleza
murchou-lhe a morte o semblante
por Lília todos os dias
eu suspiro a cada instante.

Ah! quanto é triste...

3.

Vem ô morte piedosa
vem findar de um triste amante
um destino imutável
uma desgraça constante.

Ah! quanto é triste...

No momento em que nasci

Modinha Brasileira

Edição: Marcelo Campos Hazan
Fontes: MIP
(Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi)

Gabriel Fernandes da Trindade
(1799/1800-1854)

Andante

Canto

1. No mo - men - to em que nas - ci pa - ra__ te a-

Piano

3

-mar__ fui des - ti - na - do, no mo - men - to em que nas-

6

-ci pa - ra te_a - mar fui des - ti - na - do

9

se não cum-pro‿o meu des - ti - - no vi - ve-rei e - xas - pe -

12

-ra - do se não cum - pro‿o meu des - ti - - - - - no____ vi - ve -

14

-rei, vi - ve - rei e - xas - pe - ra - do.

2.

Pode uma palavra tua
minorar meu triste estado
mas se sofro teu desprezo
viverei exasperado.

Ocália dize por que quebraste

Modinha brasileira

Edição: Marcelo Campos Hazan
Fontes: MIP
(Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi)

Gabriel Fernandes da Trindade
(1799/1800-1854)

Allegretto

Canto

Piano

1. O - cá - lia di - ze por que que - bras - te

5

a fé mais pu - - - ra que me ju - ras - te?

9

Por que__ des - pren - des tan - to__ ri - gor______ só tens__ fe -

14

-re - za não tens___ a - mor,______ não_____ tens______ a - mor?___

2.

Sofrer não posso
tanto tormento
vou perecendo
já sem alento.
Não sinto a perda
dessa tirana
é monstro, é fera
não é humana.

3.

Seu peito ingrato
insulta amor
nutre veneno
destruidor.
A seta ervada
cupido aponta
a ingrata pune
e vinga a afronta.

Ondas batei vagarosas

Modinha brasileira

Edição: Marcelo Campos Hazan
Fontes: MIP
(Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi)

Gabriel Fernandes da Trindade
(1799/1800-1854)

Andantino

Piano

4

Canto

3 3

1. On-das ba-tei va-ga-ro - sas ven-tos_ so-prai bran-da-

8

men - - - te, on - das ba-tei va-ga-ro - - - sas

11

1 2

ven - tos so-prai bran - da - men - te, men - te,

13

con - du - zi, tra - zei - me aos bra - ços o meu

15

bem que es-tá au - sen - te, con-du - zi, tra - zei-me aos

18

bra - ços o meu bem, o meu

20

bem que‿es - - tá au - - sen - te.

2.

Baixel que o conduzires
viaja placidamente
vem trazer-me o bem que adoro
o meu bem qu'está ausente.

Por mais que busco encobrir

Modinha Brasileira

Edição: Marcelo Campos Hazan
Fontes: MIP
(Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi)

Gabriel Fernandes da Trindade
(1799/1800-1854)

Canto

1. Por mais que bus - co‿en - co - brir o

Piano

3

mal da mi - nha pai - xão, por mais que bus - co en - co -

6

-brir o mal da mi-nha pai - xão, por mais

9

que bus - co‿en - co - brir o mal da mi - nha pai -

12

-xão re - - - ve - lam o - lhos trai - do - - - res se -

15

6

-gre - dos do co - ra - ção, re - ve - lam o - lhos trai

18

1

-do - res se - gre - dos do co - ra - ção, re -

Estribilho

2

ção. Ó quan - to cus - ta dis - si - mu - lar______ fin - gir nos

23

o - lhos de não a - mar, ó quan-to cus - ta dis - si - mu -

26

-lar fin - gir nos o - lhos de não a -

28

-mar, fin - gir nos o - lhos de não a - mar.

2.

Marília por piedade
minora minha aflição
não precisa que eu publique
segredos do coração.

Ó quanto custa...

3.

Eu bem pudera expor-te
tua cruel sem razão
o pejo faz com que eu cale
segredos do coração.

Ó quanto custa...

Por que ó morte cruel

Modinha

Edição: Marcelo Campos Hazan
Fontes: BUFSM
(Imprensa de Música de Pierre Laforge)

Gabriel Fernandes da Trindade
(1799/1800-1854)

Largo

Canto

Por que ó mor - te cru - el

Piano

5

mi - nha a le - gri - a rou - bas - te, por que ó mor - te cru - el

12

mi - nha‿a le - gri - a rou - bas - - - - - - - - - te

p *p*

18

por que do fi - lho que‿a - ma - - - - - va, por que do

23

3

fi - lho que‿a - ma - va os ten-ros di - as cor - tas - te?

29 **Allegretto**

Su - a‿i - no - cên - cia não te mo - ve - u, su - a‿i - no -

34

-cên - cia não te mo - veu ó como‿é fe - ro‿o fa - do

40

meu, ó como‿é fe - ro‿o fa - do meu.

Quando não posso avistar-te

Modinha

Edição: Marcelo Campos Hazan
Fontes: BFRB, BUFSM, DIMAS/BNRJ
(Imprensa de Música de Pierre Laforge)

Gabriel Fernandes da Trindade
(1799/1800-1854)

Andante

Canto

1. Quan - do não pos - so‿a - vis - tar - te pa - ra mim é noi - te o

Piano

4

di - a, quan - do não pos - so‿a - vis - tar - te pa - ra

7

1

mim é noi - te o di - a,

2

mim é noi - te o di - a

9

na - da me cau - sa pra - zer, na - da me cau - sa pra - zer,

13

1

na - da me cau - sa pra - zer sou to - do me - lan - co - li - a,

16

2

zer sou to - do me - lan - co - li - a.

2.

Tudo em mim é só tristeza
já não conheço alegria
sou d'amargura o retrato
sou todo melancolia.

3.

Quando a Lília eu adorava
tudo então me divertia
hoje por Lília deixado
sou todo melancolia.

Remorsos, penas, tormentos

Modinha Brasileira

Edição: Marcelo Campos Hazan
Fontes: MIP
(Imperial Imprensa de Música de Filiponne e Tornaghi)

Gabriel Fernandes da Trindade
(1799/1800-1854)

Canto

Piano

Re - mor - sos, pe - nas, tor - men - tos deu - me a

3

tu - a in - gra - ti - dão, re - mor - sos, pe - nas, tor-

6

-men - tos deu - me a tu - a in - gra - ti - dão

9

ex - pi - rou, ex - pi - rou nas mã - os das

3 3 3

12

fú - ri - as, ex - pi - rou nas mã - os das fú - ri - as mi - nha ex - tre - mo - sa pai -

3 3

16

- xão, ex - tre - mo - - - sa pai - xão,

3

1

18

2

xão, ex - - - pi - rou nas mã - os das

20

fú-rias mi-nha ex - tre - mo - - - sa pai - xão.

Se o pranto apreciares

Modinha

Edição: Marcelo Campos Hazan
Fontes: BPAJ, BUFSM
(Imprensa de Música de Pierre Laforge)

Gabriel Fernandes da Trindade
(1799/1800-1854)

Andante

Canto

Piano

Se‿o pran-to a pre - ci - a - res que‿eu por ti che - go‿a ver -

f

4

- ter, se‿o pran - to a - pre - ci - a - res que‿eu por

7

1 2

f

ti___ che-go‿a ver - ter, se‿o ter ve-

p

9

-rás que sin - to‿em mi - nha‿al - ma o pe - sar de te___ não___

3 3

f *p*

12

p

ver,___ ve - rás___ que sin-to‿em mi - nha‿al - ma o pe-

f *p*

15

-sar___ de te não ver,__ ve - rás que sin - to em___ mi -

3 3

18

Allegro

-nha_al - ma o pe - sar___ de te não ver.__

21

É sem li - mi - - - tes ca - ro ob - je - - - to

25

meu__ pu - ro‿a - fe - - - to, meu pa - de - cer,

29

meu pu - ro‿a - fe - to, meu pa - de - cer.___

Tive amor fui desditoso

Modinha

Edição: Marcelo Campos Hazan
Fontes: DIMAS/BNRJ
(Imprensa de Música de Pierre Laforge)

Gabriel Fernandes da Trindade
(1799/1800-1854)

Canto

Piano

Ti - ve‿a - mor fui des - di - to - so eu

4

gas - tei meu tem - po em vão, ti - ve‿a - mor fui des - di-

7

-to - so eu gas - tei meu tem - po‿em vão ti - ve‿a - vão Jo-

10

-si - na por des-pre - zar - me tra - go ne - gro co - ra-

13

3 3 3 3

-ção, Jo - si - na por des - pre - zar - me tra - go

16

1 2

ne - gro co - ra - ção, Jo - ção. Jo-si-na in - gra - ta por ser ti-

19

-ra - na a mim tor - nou - se ví - bo-ra‿in - sa - na, a mim tor-

22

-nou - se ví - bo-ra‿in - sa - na, Jo - si-na‿in - gra - ta por ser ti-

25

-ra - na a mim tor - nou - se, a mim tor - nou-se ví - bo-ra‿in - sa - na.

Um ai gerado pela paixão

Modinha

Edição: Marcelo Campos Hazan
Fontes: BFRB, BUFSM
(Imprensa de Música de Pierre Laforge)

Gabriel Fernandes da Trindade
(1799/1800-1854)

Andante

Canto

1. Um ai___ ge - ra - do pe - la___ pai - xão______

Piano

5

do co - ra - ção______ do - ce,___ do - ce, do - ce pe - nhor,______

1

8

2

nhor. A-pe-nas sol - - - to do pei-to meu__ a-sas lhe

11

de - - - u o Deus de‿a-mor,__ a-sas lhe deu o__ De-us__de‿a

14

Estribilho

-mor.__ Sus - pi - ro vo - a en - tão__ lhe

18

di - go vai ao a - bri - go da mi - nha, da mi nha

22

dor, vai ao a - bri - go da mi - - - nha dor.

2.

Vai ver aquela
mas eu deliro
por quem suspiro
com tanto ardor.
Pinta também
o como vivo
num fogo ativo
abrasador.

Vai terno suspiro meu

Modinha brasileira

Edição: Marcelo Campos Hazan
Fontes: MIP
(Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi)

Gabriel Fernandes da Trindade
(1799/1800-1854)

Andantino

Canto

Vai ter-no sus - pi-ro me - - u li - gei - ro cor - tan-do

Piano

4

ar nos lá - bios da mi-nha a-ma - da sau-do-sa

7

1 2

men - - - te sus - pi - rar, rar. Mas pri -

9

-mei - ro ó meu sus-pi - ro bran-do gi - ra an-te seu sei - o e

13

po - des al - guns mo - men - tos a - li pou - sar sem re - cei - o.

17

Nes - se lu gar de - lei - to - so es - prei - ta a mais le ve a - ção in-

21

-da - ga_ a - ten - to por quem_ sus - pi - ra_ seu_ co - ra -

24

-ção,_ in - da - ga_a - ten - to por_ quem, por quem sus - pi - ra seu co-ra-

28

-ção,_ sus - pi - ra seu co - ra - ção._

PAMM 40

Gabriel Fernandes da Trindade (1799/1800-1854)

Dueto Concertante I

(violinos I e II)

Duração aproximada: 20 minutos

Edição: Paulo Castagna e Anderson Rocha

1 – Allegro moderato
2 – Andante sostenuto
3 – Allegro vivace

Dueto Concertante I

Edição: Paulo Castagna e Anderson Rocha
Fontes: OLS

Gabriel Fernandes da Trindade
(1799/1800-1854)

– 1 –

Allegro moderato

[f.2v]

Violino I

Violino II

4

Vln I

Vln II

8

Vln I

Vln II

11

Vln I

Vln II

14

Vln I *ff* *p*

Vln II *ff* *p*

18

Vln I

Vln II

21

Vln I

Vln II 3 3 3 *f*

24

Vln I *f* *p* *f*

Vln II 3 3 3 3 *p* 3 3 3 3 *f* 3 3 3 3 *p*

27

Vln I *p* *cresc.*

Vln II 3 3 3 3 *cresc.* 3 3 3 3 3 3 3 3

30
Vln I
f *p* *f*
Vln II
f *p* *f*

33
Vln I
p *cresc.* *ff*
Vln II
p *f* *ff*

36
Vln I
p
Vln II
tr tr
p

40
Vln I
Vln II

44
Vln I
p
Vln II
pp

48

Vln I
1
ff

Vln II
ff

51

Vln I
2
ff
f

Vln II
ff
f

54

Vln I

Vln II

57

Vln I
p f p f

Vln II
f p f p

61

Vln I
p f

Vln II
f p

65

Vln I

Vln II

69

Vln I

Vln II

73

Vln I

Vln II

77

Vln I

Vln II

80

Vln I

cresc.

Vln II

cresc.

83

[f.3r]

Vln I

f *p* *f*

[f.3r]

Vln II

f *p* *f*

86

Vln I

p *cresc.* *ff*

Vln II

p *f* *ff*

89

Vln I

p

Vln II

tr tr

pp

93

Vln I

Vln II

96

Vln I

Vln II

99

Vln I

Vln II

101

Vln I

Vln II

104

Vln I

ff

Vln II

ff

107

Vln I

3 3

p

Vln II

p

110

Vln I

pp

p

Vln II

pp

113 Minore

Vln I
Vln II
ff ff

117

Vln I
Vln II

121

Vln I
Vln II
f f p

124

Vln I
Vln II
f p ff ff

127

Vln I
Vln II
tr p p tr

131
Vln I
Vln II

135
Vln I
Vln II
f *p* *f*

139
Vln I
Vln II
p

143
Vln I
Vln II

147
Vln I
Vln II
f *p* *f*

151
Vln I
Vln II
p
f
p

154
Vln I
Vln II
f
f

157
Vln I
Vln II
p
p

160
[f.3v]
Vln I
Vln II
tr
[f.3v]
f
tr
f

163
Vln I
Vln II
ff
tr
ff

166
Vln I
Vln II

168
Maggiore
Vln I
Vln II
3 3
ff *p* *p*

171
Vln I
Vln II
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3
p *f* *p* *ff* *p* *f*

174
Vln I
Vln II
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3
cresc. *p* *cresc.*

177
Vln I
Vln II
f *p* *f* *f* *p*

180

Vln I
p
cresc.
ff

Vln II
p
cresc.
ff

183

Vln I
tr
tr
pp

Vln II
pp

187

Vln I

Vln II

191

Vln I
pp

Vln II
pp

195

Vln I
p
f

Vln II
p
f

– 2 –

Andante sostenuto

[f.4r]

Violino I

pp

[f.4r]

Violino II

pp

4

Vln I

3

3

Vln II

8

Vln I

Vln II

12

Vln I

p

1

pp

2

f

Vln II

p

15

Vln I

Vln II

f *p* *p*

19

Vln I

Vln II

f *p*

23

Vln I

Vln II

26

Vln I

Vln II

pp *f* *pp*

1 2

– 3 –

Allegro vivace

[f.4v]

Violino I

p

[f.4v]

Violino II

p

5

Vln I

f

Vln II

f

11

Vln I

p

Vln II

p

17

Vln I

f

Vln II

f

23
Vln I
Vln II
p p f f

29
Vln I
Vln II
p p tr

35
Vln I
Vln II
f f tr pp pp

41
Vln I
Vln II

47
Vln I
Vln II
1
p

53

2 **Minore**

Vln I

Vln II

p

58

Vln I

Vln II

62

Vln I

f

Vln II

f

66

Vln I

ff

Vln II

ff

pp

72

Vln I

pp

Vln II

f

76

Vln I *f* *p*

Vln II

80

Vln I *f*

Vln II *p*

84

Vln I *p cresc.*

Vln II *f* *p cresc.*

88

Vln I

Vln II

91

Vln I

Vln II

94

Vln I

Vln II

ff

ff

p cresc.

p cresc.

98

Vln I

Vln II

[f.5r]

101

Vln I

Vln II

[f.5r]

104

Vln I

Vln II

107

Vln I

Vln II

p

p

111
Vln I
Vln II

115
Vln I
Vln II

119
Vln I
Vln II

123
Vln I
cresc.
Vln II
cresc.

127
Vln I
ff
Vln II
ff

131 **Maggiore**

Vln I
p

Vln II
p

136

Vln I
f

Vln II
f

141

Vln I
p

Vln II
p

146

Vln I

Vln II

151

Adagio
morendo

Vln I
f *p*
morendo

Vln II
f *p*

156 Allegro vivace

Vln I
p cresc.
Vln II
p cresc.

159

Vln I
Vln II

162

Vln I
ff
Vln II
ff

166

Vln I
p cresc.
Vln II
p cresc.

169

Vln I
Vln II

172

Vln I

Vln II

3 3 3 3 3 3 3 3

ff ff

175

Vln I

Vln II

p p

179

Vln I

Vln II

183

Vln I

Vln II

187

Vln I

Vln II

pp pizz. pp ff arco ff

PAMM 41

Gabriel Fernandes da Trindade (1799/1800-1854)

Dueto Concertante II
(violinos I e II)
Duração aproximada: 12 minutos
Edição: Paulo Castagna e Anderson Rocha

1 – Allegro moderato
2 – Andante con espressione
3 – Allegro con spirito

Dueto Concertante II

Edição: Paulo Castagna e Anderson Rocha
Fontes: OLS

Gabriel Fernandes da Trindade
(1799/1800-1854)

– 1 –

Allegro moderato

[f.5v] Violino I
[f.5v] Violino II
pp
pp

5 Vln I Vln II

9 Vln I Vln II

12 Vln I Vln II

15

Vln I

3 3 3 3 3 3 3 3 3

cresc.

Vln II

3 3 3 3

cresc.

18

Vln I

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Vln II

21

Vln I

3 3 3 3

ff

pp

Vln II

ff

pp

3 3 3 3

25

Vln I

Vln II

3 3 3 3 3 3 3 3

28

Vln I

3 3 3 3

Vln II

3 3 3 3 3 3 3 3 3

f

tr

31 Minore

Vln I
Vln II

34

Vln I
Vln II

37

Vln I
Vln II

40

Vln I
Vln II

45

Vln I
Vln II

50
Vln I
Vln II
f
f

55
Vln I
Vln II
p
p

59
Vln I
Vln II

62
Vln I
Vln II
f
p
f
p

65
Vln I
Vln II

68

Vln I

Vln II

[f.6r]

72

Vln I

Vln II

[f.6r]

76

Vln I

Vln II

79

Vln I

Vln II

83

Vln I

Vln II

87

Vln I

Vln II

90

Vln I

f

Vln II

f

93

Vln I

ff *p*

Vln II

p

96

Vln I

Vln II

98 **Majore**

Vln I

pp

Vln II

pp

102

Vln I

Vln II

105

Vln I

Vln II

107

Vln I

Vln II

109

Vln I

Vln II

111

Vln I

Vln II

– 2 –

Tema
Andante con espressione

[f.6v]

Violino I

p

tr

[f.6v]

Violino II

p

4

Vln I

f *p*

tr

1 2

Vln II

f *p*

9

Vln I

Vln II

13

Vln I

tr

1 2

Vln II

p

17

Variação 1

Vln I

p

Vln II

19

Vln I

Vln II

21

Vln I

Vln II

23

1 2

Vln I

f *f*

Vln II

f *p* *f* *p*

25

Vln I

p

Vln II

27

Vln I

Vln II

29

Vln I

Vln II

31

1 2

Vln I

f *f* *ff*

Vln II

f *p* *f*

Variação 2
Allegro

33

Vln I

Vln II

p

35

Vln I

Vln II

37

Vln I

Vln II

39

1

2

Vln I

ff

pp

Vln II

41
Vln I
Vln II
p
pp

43
Vln I
Vln II

45
Vln I
Vln II
ff
ff

47
Vln I
Vln II
1
2
pp
pp

Variação 3
Andante

49
[f.7r]
Vln I
[f.7r]
pizz.
Vln II
pp
tr

51
Vln I
arco
Vln II

53
Vln I
p
tr
pizz.
Vln II
p

55
Vln I
3
tr
3
1
pp
2
pp
Vln II

57

Vln I

Vln II

arco

pp

59

Vln I

Vln II

61

Vln I

p

Vln II

pizz.

p

63

Vln I

tr

3

3

1

pp

2

ff

Vln II

arco

arco

ff

Variação 4
Allegro

65

Vln I

Vln II

67

Vln I

Vln II

69

Vln I

Vln II

71

Vln I

Vln II

1 2

f *ff* *f* *p*

f *ff* *f*

73
Vln I
Vln II
p

75
Vln I
Vln II

77
Vln I
Vln II

79
Vln I
Vln II
1
2
p
pp

81
Minore
Andante

Vln I
Vln II

pp *f* *p* *f*

85

Vln I
Vln II

p

88

Vln I
Vln II

91

Vln I
Vln II

94

Vln I
Vln II

pp *p* *pp* *p*

– 3 –

Allegro con spirito

[f.7v]

Violino I

[f.7v]

Violino II

4

Vln I

Vln II

8

Vln I

Vln II

12

Vln I

Vln II

16

Vln I

Vln II

20
Vln I
Vln II

24
Vln I
Vln II

28
Vln I
Vln II

32
Vln I
f
3
3
Vln II
f

36
Vln I
3
3
Vln II

40

Vln I

Vln II

3 3

44

Vln I

Vln II

p

3 3

48 **Minore**

Vln I

Vln II

p

52

Vln I

tr

Vln II

56

Vln I

Vln II

60

Vln I

Vln II

f

f

64

Vln I

Vln II

p

ff

66

Vln I

Vln II

68

Vln I

Vln II

71

Vln I

Vln II

pp

pp

74
Vln I
Vln II
[f.8r]

77
Vln I
p
Vln II
p

80
[f.8r]
Vln I
Vln II

83
Adagio
Maggiore
Vln I
pp
cresc.
Vln II
pp

88
Vln I
Vln II

91
Vln I
Vln II

95
Vln I
Vln II

99
Vln I
Vln II

103
Vln I
Vln II

PAMM 42

Gabriel Fernandes da Trindade (1799/1800-1854)

Dueto Concertante III
(violinos I e II)
Duração aproximada: 20 minutos
Edição: Paulo Castagna e Anderson Rocha

1 – Adagio
2 – Allegro con moltissimo moto

Dueto Concertante III

Edição: Paulo Castagna e Anderson Rocha
Fontes: OLS

Gabriel Fernandes da Trindade
(1799/1800-1854)

– 1 –

[f.8r] **Adagio**

Violino I
[f.8r]
Violino II

p p

5
Vln I
Vln II

9
Vln I
Vln II
6 6 6 6 6 6
pp

12
Vln I
Vln II
tr
f p
f p

18
Vln I
Vln II
tr tr

Attacca

– 2 –

Allegro con moltissimo moto

[f.8v]
Violino I
p
cresc.

[f.8v]
Violino II
p cresc.

4
Vln I
tr
p
cresc.

Vln II
p cresc.

8
Vln I
tr
p
cresc.
f

Vln II
p cresc.
f

12
Vln I
Vln II

16
Vln I
p
pp

Vln II

20

Vln I

Vln II

25

Vln I

Vln II

31

Vln I

Vln II

36

Vln I

Vln II

41

Vln I

Vln II

45
Vln I
f
Vln II
f

49
Vln I
p
Vln II
p

53
Vln I
Vln II

57
Vln I
Vln II

61
Vln I
Vln II

65

Vln I

Vln II

69

Vln I

Vln II

73

Vln I

Vln II

76

Vln I

Vln II

[f.9r]

79

Vln I

Vln II

82
Vln I
Vln II

86
Vln I
Vln II

90
Vln I
Vln II

94
Vln I
Vln II
[f.9r]

97
Vln I
Vln II

100

Vln I

Vln II

p f

103

Vln I

Vln II

106

Vln I

Vln II

110

Vln I

Vln II

114

Vln I

Vln II

117

Vln I

Vln II

121

Vln I

Vln II

125

Vln I

Vln II

p

p

130

Vln I

Vln II

135

Vln I

Vln II

140

Vln I

Vln II

144

Vln I

Vln II

147

Vln I

Vln II

150

Vln I

p *cresc.*

[f.9v]

Vln II

p *cresc.*

154

Vln I

tr

p *cresc.*

Vln II

p *cresc.*

158

Vln I
tr
p
cresc.
f

Vln II
p *cresc.*
f

162

Vln I

Vln II

166

Vln I
p
pp

Vln II
p

170

Vln I
p
f

Vln II
p

174

Vln I

Vln II
f

178

Vln I *p*

Vln II *p* *tr*

182

Vln I *f*

Vln II *tr* *tr* *tr* *tr* *f*

186

Vln I

Vln II 3 3 3 3

189

Vln I

Vln II 3 3 3 3

192

Vln I

Vln II

Fim

Aparato Crítico

PAMM 19 – ***Adorei uma alma impura*** **(Modinha)**
BFRB, BUFSM, DIMAS/BNRJ (Imprensa de Música de Pierre Laforge)
Edição: Marcelo Campos Hazan

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.18, t.4, n.2	V	si? / B?
c.30, n.1	V	sem bemol / no flat
c.36, n.1	V	sem sustenido / no sharp
c.44	V, Pf (m.e., m.d.)	barra dupla / double bar

PAMM 20 – ***Batendo a linda plumagem*** **(Modinha Brasileira)**
DIMAS/BNRJ (Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi)
Edição: Marcelo Campos Hazan

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.2, n.1	V	ré / D
c.18, n.1-2	V	colcheia sol sustenido, colcheia lá, pausa de colcheia / eighth note G sharp, eighth note A, eighth note rest
c.22, n.4-5	V	duas fusas / two thirty second notes

PAMM 21 – ***Corações que amor uniu*** **(Modinha)**

DIMAS/BNRJ (Imprensa de Música de Pierre Laforge)
Edição: Marcelo Campos Hazan

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.1, t.3	V	omitido / omitted
c.4, n.5	V	prosódia imprecisa: -*ca* sob n.4? / text underlay is not clear: -*ca* on n.4?
c.5	V	
c.7, n.1	V	-*niu*
c.9, t.3-4	Pf (m.d.)	nota superior sem bequadro / upper note without natural
c.10, n.1	Pf (m.d.)	nota intermediária ré / middle note D
c.10, t.3	V	ornamento: sem sustenido / ornament: no sharp
c.10, t.4, n.2 – c.10 (casa 1), n.1, 2	V	-*ca im-pia*, respectivamente / -*ca im-pia*, respectively
c.11, n.1	V	prosódia imprecisa: -*pia*? / text underlay is not clear: -*pia*?
c.11, t.3	V	pausa de semínima / quarter note rest
c.11, n.3	V	fá bequadro / F natural
c.12, t.1-4	Pf (m.d.)	nota superior sem sustenido / upper note without sharp
c.12, t.4	V	prosódia imprecisa: *pra*– sob n.4? / text underlay is not clear: *pra*– on n.4?
c.13, n.2	V	si / F
c.13, n.4	V	fá bequadro / F natural
c.14, t.2	V	-*so* sob n.1 / -*so* on n.1
c.14, t.1-4	Pf (m.d.)	nota superior sem sustenido / upper note without sharp
c.16, t.4	V	prosódia imprecisa: *pra*– sob n.4? / text underlay is not clear: *pra*– on n.4?
c.17, n.1	V	ré? mi? / D? E?
c.17, n.1, 2-3	V	-*zer tris*-, respectivamente / -*zer tris*-, respectively
c.18, n.1, 3	V	ponto de aumento omitido / dot omitted
c.31, t.1	V	a tempo

PAMM 22 – ***Do regaço da amizade*** **(Modinha)**

BFRB, BPAJ, BUFSM (Imprensa de Música de Pierre Laforge)
Edição: Marcelo Campos Hazan

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.17, n.3, 7	Pf (m.d.)	dó / C

PAMM 23 – ***Erva mimosa do campo*** **(Modinha)**

BPAJ, BUFSM (Imprensa de Música de Pierre Laforge)
Edição: Marcelo Campos Hazan

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.15	V	*-u* sob n.1 / *-u* on n.1
c.18, n.1	Pf (m.e.)	nota inferior omitida / lower note omitted

PAMM 24 – ***Foi bastante ver teus olhos*** **(Modinha Brasileira)**

DIMAS/BNRJ (Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi)
Edição: Marcelo Campos Hazan

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.2, t.4, n.1, 2	V	para a-, respectivamente / para a-, respectively
c.10	V	
c.17, t.4	V	*su–* sob n.3 / *su–* on n.3
c.18, t.4, n.1	V	casa 2: *q’* / second ending: *q’*
c.20, n.3	V	*que os*, respectivamente / *que os*, respectively
c.32, n.1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8	V	*-ca-dos que os mais li-ber-tos*, respectivamente / *-ca-dos que os mais li-ber-tos*, respectively
c.33, n.1	V	*de amor*, respectivamente / *de amor*, respectively
c.35, t.1-4	Pf (m.d.)	nota intermediária lá sustenido / middle note A sharp

PAMM 25 – ***Graças aos céus*** **(Lundum)**

BPAJ (Imprensa de Música de Pierre Laforge)
Edição: Marcelo Campos Hazan

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.6, n.3-4	Pf (m.d.)	notas inferior, intermediária omitidas / lower, middle notes omitted
c.11, n.4 – c.13, n.2	V	cor-re - ção
c.25, n.1	V	semínima pontuada / dotted quarter note

PAMM 26 – *Já não existe a minha amante* (Modinha)

BUFSM (Imprensa de Música de Pierre Laforge)
Edição: Marcelo Campos Hazan

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.0, n.2 – c.1, n.1	V	1. Já não e - xis-te
c.3, n.4-5	V	duas colcheias ligadas / two tied/slurred eighth notes
c.10, n.1-4	Pf (m.d.)	fá^2? / F^2?
c.13, n.2	Pf (m.e.)	*ponto de aumento omitido / dot omitted*
c.14, n.1	Pf (m.e.)	nota inferior omitida / lower note omitted
c.15, n.2	Pf (m.e.)	ponto de aumento omitido / dot omitted

PAMM 27 – *Meu coração viva isento* (Modinha)

BFRB, BUFSM (Imprensa de Música de Pierre Laforge)
Edição: Marcelo Campos Hazan

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.2, n.3-4	V	*-via*
c.4, t.3, n.3-4	V	go a-
c.6, t.4	V	*-a* sob n.1 / *-a* on n.1
c.7, t.4	Pf (m.e.)	pausa omitida / rest omitted
c.8, n.2	V	ornamento: dó / ornament: C
c.12, t.3, n.1, 2	V	*que er'a-*, respectivamente / *que er'a-*, respectively
c.14, n.1	V	> acento? / accent?
c.16, t.3, n.1, 2	V	*que er'a-*, respectivamente / *que er'a-*, respectively
c.17, n.1	V	sem sustenido / no sharp
c.20, t.3, n.1, 2	V	*que er'a-*, respectivamente / *que er'a-*, respectively
c.24, t.3, n.1, 2	V	*que er'a-*, respectivamente / *que er'a-*, respectively
c.25, n.4, 5	V	*-ca arras-*, respectivamente / *-ca arras-*, respectively

PAMM 28 – *Meu destino é imudável* (Modinha)

BFRB, BUFSM, DIMAS/BNRJ (Imprensa de Música de Pierre Laforge)
Edição: Marcelo Campos Hazan

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.2, n.6-7, 8 – c.3, n.1, 2	V	prosódia imprecisa: *é i-mu-dável*, respectivamente? *é i-mudá-vel*? / text underlay is not clear: *é i-mu-dável? é i-mudá-vel*, respectively?
c.4, n.6	V	*des–* sob n.5? / *des–* on n.5?
c.6, t.4	V	ornamento: sem sustenido / ornament: no sharp
c.7, t.3	V	pausa de semicolcheia / sixteenth note rest
c.8, t.4	V	*cons–* sob n.2 / *cons–* on n.2
c.12, t.4	V	*-da* sob n.1 / *-da* on n.1
c.21	V	re - - - r

PAMM 29 – *No momento em que nasci* (Modinha Brasileira)

DIMAS/BNRJ (Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi)
Edição: Marcelo Campos Hazan

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.3, n.2	V	ornamento: n.2 sem bequadro / ornament: n.2 without natural
c.6, t.3	Pf (m.d.)	nota superior dó bequadro / upper note C natural
c.7	V	ornamento: n.8 sem sustenido / ornament: n.8 without sharp
c.9, n.3 – c.10, n.1	V	cum-pro o meu desti -

PAMM 30 – *Ocália dize por que quebraste* (Modinha Brasileira)

DIMAS/BNRJ (Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi)
Edição: Marcelo Campos Hazan

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.9, n.1	Pf (m.e.)	fá / F

PAMM 31 – ***Ondas bateis vagarosas* (Modinha Brasileira)**
DIMAS/BNRJ (Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi)
Edição: Marcelo Campos Hazan

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.2, n.2	Pf (m.e.)	nota superior omitida / upper note omitted
c.7, n.1	Pf (m.e.)	si / B
c.14, t.4	V	*meu* sob n.3 / *meu* on n.3
c.14, t.4, n.3	V	semínima / quarter note
c.20, n.3-5, 6-7	V	*que' stá*, respectivamente / *que' stá*, respectively
c.15, n.2	Pf (m.e.)	ponto de aumento omitido / dot omitted

PAMM 32 – ***Por mais que busco encobrir* (Modinha Brasileira)**
DIMAS/BNRJ (Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi)
Edição: Marcelo Campos Hazan

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.3, n.1-2	V	ligadas / tied/slurred
c.5, t.3-4	V	ornamentos: sem sustenido / ornaments: no sharp
c.13, t.3	Pf (m.e.)	nota inferior, superior sol sustenido / lower, upper note G sharp
c.20, n.1	Pf (m.d.)	semínima / quarter note
c.23, n.2	Pf (m.e.)	nota superior, inferior sem sustenido / lower, upper note without sharp
c.25, t.1-4	Pf (m.d.)	nota intermediária sem sustenido / middle note without sharp
c.26	Pf (m.e., m.d.)	barra dupla, armadura omitida / double bar, key signature omitted
c.26, n.2	Pf (m.e.)	$ré^1$-$ré^2$ / D^1-D^2
c.27, n.4-5	Pf (m.e.)	nota intermediária mi / middle note E

PAMM 33 – ***Por que ó morte cruel* (Modinha)**
BUFSM (Imprensa de Música de Pierre Laforge)
Edição: Marcelo Campos Hazan

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.1	Pf (m.e., m.d.)	anacruse: pausa omitida / pickup measure: rest omitted
c.13, n.4-5	V	duas colcheias / two eighth notes
c.17	V	semínima, pausa de colcheia / quarter note, eighth note rest
c.29, n.1, 2	V	*Sua i-*, respectivamente / *Sua i-*, respectively

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.33, n.1, 2	V	*sua i-*, respectivamente / *sua i-*, respectively
c.42, n.1	Pf (m.e.)	notas inferior, superior sem sustenido / lower, upper notes without sharp

PAMM 34 – *Quando não posso avistar-te* (Modinha)

BFRB, BUFSM, DIMAS/BNRJ (Imprensa de Música de Pierre Laforge)
Edição: Marcelo Campos Hazan

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.1, t.4	V	prosódia imprecisa / text underlay is not clear: so - a-vis -
c.5, t.4	V	prosódia imprecisa / text underlay is not clear: so - a-vis -
c.6, t.4	V	prosódia imprecisa / text underlay is not clear: 3 - ra
c.8, n.1	Pf (m.e.)	dó^{3} omitido / C^{3} omitted
c.8, n.2	Pf (m.e.)	lá^{1} (oitava omitida) / A^{1} (octave omitted)
c.10, t.1-3	V	prosódia imprecisa / text underlay is not clear: 3 ze - r
c.12, t.1-3	V	prosódia imprecisa / text underlay is not clear: 3 ze - r
c.14, t.2	V	casa 2: omitida / second ending: omitted

PAMM 35 – *Quando não posso avistar-te* (Modinha)

BFRB, BUFSM, DIMAS/BNRJ (Imprensa de Música de Pierre Laforge)
Edição: Marcelo Campos Hazan

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.14, n.1-2, 3	V	*fú-rias*, respectivamente / *fú-rias*, respectively
c.18, t.4, n.3	V	casa 2: semínima / second ending: quarter note

PAMM 36 – *Se o pranto apreciares* (Modinha)

BPAJ, BUFSM (Imprensa de Música de Pierre Laforge)
Edição: Marcelo Campos Hazan

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.3, n.6	V	***f***
c.4, n.4	V	bequadro / natural
c.7, n.1	Pf (m.e.)	fá / F
c.12, t.1	Pf (m.d.)	nota superior sem sustenido / upper note without sharp
c.15, t.1	V	ornamento: sem sustenido / ornament: no sharp
c.27, n.1-2	Pf (m.d.)	nota inferior sem sustenido / lower note without sharp
c.32, t.3	V, Pf (m.e., m.d.)	pausa omitida / rest omitted

PAMM 37 – *Tive amor fui desditoso* (Modinha)

BUFSM, DIMAS/BNRJ (Imprensa de Música de Pierre Laforge)
Edição: Marcelo Campos Hazan

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.1, t.3-4	Pf (m.e., m.d.)	fermata
c.2, t.1-2	V	3 mo - r
c.4, t.4, n.3-4	V	prosódia imprecisa / text underlay is not clear: po em
c.5, t.4	V	prosódia imprecisa / text underlay is not clear: tive a -
c.6, t.4	V	prosódia imprecisa / text underlay is not clear: 3 des - di-
c.7, t.3-4	V	eu gas -
c.8, n.4, 5 – c.9, n.1, 2	V	prosódia imprecisa: *tem-po em vão*, respectivamente? / text underlay is not clear: *tem-po em vão*, respectively?
c.10, n.3	Pf (m.e.)	lá? / A?
c.18, n.4, 5 (entre)	Pf (m.d.)	pausa de colcheia a mais / extra eighth note rest
c.21, t.3-4	V	ví-bo-ra in -
c.27, t.4	V	colcheia / eighth note

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.28 – c.29, t.2	V	nou - se vi - bo - ra insa - na
c.28, t.1-2	Pf (m.d.)	corroídos / worn out

PAMM 38 – ***Um ai gerado pela paixão*** **(Modinha)**
BFRB (Imprensa de Música de Pierre Laforge)
Edição: Marcelo Campos Hazan

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.11, n.4	V	semicolcheia / sixteenth note
c.13, n.4-5	V	sem bequadro / no natural
c.17, n.2	Pf (m.e.)	semínima / quarter note
c.20, n.1-4	Pf (m.e.)	nota inferior omitida / lower note omitted
c.24	Pf (m.d.)	pausa omitida / rest omitted

PAMM 39 – ***Vai terno suspiro meu*** **(Modinha Brasileira)**
DIMAS/BNRJ (Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi)
Edição: Marcelo Campos Hazan

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.9, n.6, 8	Pf (m.e.)	ré / D
c.10, n.4	V	mi bemol / E flat
c.11, n.1	V	mi bemol / E flat
c.19, t.4	V	leve a -

PAMM 40 – **Dueto Concertante I**
Fonte: **A** – Vln I, Vln II
Edição: Paulo Castagna e Anderson Rocha

1 – Allegro moderato

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.10	Vln I	***f*** sob c.11, t.2 / ***f*** in measure 11, beat 2
c.10, t.3, n.1	Vln II	lá / A
c.10, t.3, n.3	Vln II	dó / C
c.11, t.3, n.2	Vln II	***f*** sob c.12, n.1 / ***f*** in measure 12, note 1

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.14	Vln I	digitação a lápis / fingering in pencil:
c.18, n.1	Vln II	não englobada na ligadura / not included in slur
c.25	Vln II	***f*** sob c.26, n.1 / ***f*** in measure 26, beat 1
c.26, t.1	Vln II	***f***
c.29, t.3	Vln I	sem sustenido / no sharp
c.30, n.2	Vln II	***f*** sob n.1 / ***f*** on note 1
c.31, t.1	Vln II	digitação a tinta / fingering in ink:
c.32, n.2	Vln II	***f*** sob n.1 / ***f*** on note 1
c.33, t.1	Vln II	digitação a tinta / fingering in ink:
c.34, n.1	Vln II	***ff***
c.35, n.1	Vln II	não englobada na ligadura / not included in slur
c.39, n.4	Vln I	não englobada na ligadura / not included in slur
c.40, t.1	Vln I	duas colcheias / two eighth notes
c.40, n.1, 4	Vln I	não englobadas na ligadura / not included in slur
c.40, t.2	Vln II	bequadro somente no t.3 / natural only on beat 3
c.41, n.2-3	Vln I	não ligadas / not tied/slurred
c.41, n.7-8	Vln I	não ligadas / not tied/slurred
c.41, n.2	Vln I	grupeto sobre n.3 / gruppetto on note 3
c.41, n.8 – c.42, n.1	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.42, n.1-2	Vln I	não englobadas na ligadura / not included in slur
c.42, n.8	Vln I	sem bequadro / no natural
c.43, n.2-3	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.43, n.5 – c.44, n.1	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.44, n.1, 4	Vln I	não englobadas na ligadura / not included in slur
c.44, t.1	Vln I	duas colcheias / two eighth notes
c.47, n.1-2, 3-4	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.47, n.8	Vln I	sem bequadro / no natural
c.47, n.1 – c.48, n.1	Vln II	ligadas / tied/slurred

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.49, n.8	Vln I	sem bequadro / no natural
c.49, n.1	Vln II	***pp*** no c.47 / ***pp*** in measure 47
c.49, n.1 – c.50, n.1	Vln II	ligadas / tied/slurred
c.51, n.2	Vln I	casa 1 e 2: ***f*** sob n.2 / first and second ending: ***f*** on note 2
c.51, n.3	Vln I	casa 1 e 2: haste para baixo acrescentada por outra mão, staccato? / first and second ending: downward stem added in another hand, staccato?
c.52, n.5	Vln I	não englobada na ligadura / not included in slur
c.52, n.13	Vln I	não englobada na ligadura / not included in slur
c.52, t.4, n.1	Vln I	staccato?
c.53, n.2	Vln I	***f*** sob n.1 / ***f*** on note 1
c.54, n.3	Vln I	terceiro dedo, a tinta / third finger, in ink
c.54, n.7	Vln I	sem sustenido / no sharp
c.54, n.11	Vln I	sustenido / sharp
c.55, n.1	Vln I	***f***
c.58	Vln II	quatro semínimas lá-si / four quarter notes A-B
c.59, n.2	Vln II	dó / C
c.60, n.1	Vln II	sem bequadro / no natural
c.69-70	Vln I	lá bemol-fá bemol-si / A flat-F flat-B
c.70, n.1	Vln I	***p***
c.73, n.1	Vln I	***p***
c.76, t.3	Vln II	sem nota inferior / no lower note
c.82, n.6	Vln II	bequadro / natural
c.88, t.2	Vln I	sem bequadro / no natural
c.92, n.4 – c.93, n.1	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.93, n.3-4	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.93, t.4	Vln I	duas colcheias / two eighth notes
c.94, t.4, n.1	Vln I	não englobada na ligadura / not included in slur
c.95, n.1	Vln I	sem ornamento / no ornament
c.98, t.3	Vln II	sem bequadro / no natural
c.101, n.9, 10, 11, 12, 13	Vln I	dó sustenido, dó bequadro, si, lá, sol, respectivamente / C sharp, C natural, B, A, G, respectively
c.101, n.14	Vln I	fá sustenido, corrigido para lá / F sharp, corrected to A
c.104, n.1	Vln I	englobada na ligadura do c.103 / included in slur of measure 103
c.105, t.4, n.2	Vln II	fá sustenido / F sharp
c.106, n.1	Vln I	***ff***

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.109	Vln I	***p*** sob n.1 / ***p*** on note 1
c.112, n.1	Vln I	***p***
c.112, n.1	Vln II	sem nota inferior / no lower note
c.118, n.7	Vln I	sem bequadro / no natural
c.119, n.2	Vln I	semínima, pausa de colcheia / quarter note, eighth note rest
c.120, n.2	Vln I	semínima, pausa de colcheia / quarter note, eighth note rest
c.125, n.1	Vln II	***f***
c.122, n.10-11, 12-13, 14-15	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.122, n.16 – c.123, n.1	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.123, n.6-7	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.124, n.10-11, 12-13, 14-15	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.124, n.16 – c.125, n.1	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.125, n.6-7	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.127, n.1-3	Vln II	colcheia, semicolcheia pontuada, fusa / eighth note, dotted sixteenth note, thirty second note
c.129, n.3	Vln II	não englobada na ligadura / not included in slur
c.130, n.2-3	Vln II	ligadas / tied/slurred
c.130, n.3	Vln I	sol, corrigido para fá / G, corrected to F
c.131, n.3-4	Vln II	colcheia pontuada, semicolcheia / dotted eighth note, sixteenth note
c.132, n.1	Vln I	***p***
c.133, n.5	Vln II	não englobada na ligadura / not included in slur
c.135, n.3	Vln II	***f*** sob c.136, n.1 / ***f*** in measure 136, note 1
c.136, n.3	Vln II	sem bequadro / no natural
c.136, n.3	Vln II	***f*** sob n.2 / ***f*** on note 2
c.137, n.1	Vln II	***f***
c.137, n.2	Vln II	***p***
c.138, n.1, 2, 5	Vln II	não ligadas / not tied/slurred
c.139, n.6	Vln I	***p***; trinado na n.7 / ***p***; trill on note 7
c.139, n.8	Vln I	não englobada na ligadura / not included in slur
c.139, n.5	Vln I	não englobada na ligadura / not included in slur
c.141, n.2	Vln I	englobada na ligadura / included in slur
c.143, n.6	Vln I	não englobada na ligadura / not included in slur

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.146, n.3	Vln I	sem sustenido, não englobada na ligadura / no sharp, not included in slur
c.148, n.3	Vln I	sem bequadro / no natural
c.149, n.5	Vln I	não englobada na ligadura / not included in slur
c.150, t.4	Vln I	duas colcheias / two eighth notes
c.151, n.1	Vln I	***f***
c.151, n.8-9, 10-11, 12-13, 14-15	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.151, n.16 – c.152, n.1	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.152, n.8-9, 10-11, 12-13, 14-15	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.152, n.16 – c.153, n.1	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.155, t.2, 4	Vln I	nota superior fá / upper note F
c.156, n.2	Vln I	sem nota inferior / no lower note
c.156, n.1	Vln II	primeiro dedo, a lápis / first finger, in pencil
c.156, n.4-5	Vln II	ligadas / tied/slurred
c.157, n.1	Vln I	sem nota inferior / no lower note
c.160, n.1	Vln II	sem acciaccatura / no acciaccatura
c.161, n.3-5	Vln II	ligadas / tied/slurred
c.164, n.5-7	Vln II	ligadas / tied/slurred
c.164, t.3, n.2	Vln I	fá / F
c.165, n.10-12	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.168, n.6-10	Vln II	ligadas / tied/slurred
c.171, t.3	Vln I	***ff***
c.171, n.3	Vln II	nota inferior dó / lower note C
c.180	Vln I	digitação a tinta / fingering in ink:
c.181	Vln I	***ff***
c.182, n.1	Vln I	crescendo
c.182, n.1	Vln II	***ff***
c.182, t.2	Vln II	sem bequadro / no natural
c.186, n.2	Vln I	***f*** sob n.1 / ***f*** on note 1
c.187, n.1	Vln II	sem bequadro / no natural
c.188, n.3-4	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.189, n.5-8	Vln I	unidas por ligadura única / joined in single slur
c.189, n.8	Vln I	sem bequadro / no natural

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.190, n.2	Vln I	***ff***
c.192, n.2	Vln I	***f*** sob n.1 / ***f*** on note 1
c.193, n.5-8	Vln I	unidas por ligadura única / joined in single slur
c.194, n.5-8	Vln I	unidas por ligadura única / joined in single slur
c.194, n.8	Vln I	sem bequadro / no natural
c.196, n.8	Vln I	sem bequadro / no natural
c.198	Vln I, II	*"Segue Andante"*

2 – Andante sostenuto

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.6, n.2-3	Vln II	ligadas / tied/slurred
c.10, n.1-3	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.11, n.2	Vln I	não englobada na ligadura / not included in slur
c.13, n.2	Vln I	não englobada na ligadura / not included in slur
c.15	Vln II	sem ritornello / no ritornello
c.17, t.4, n.2	Vln I	sem bemol / no flat
c.18, n.3	Vln I	englobada na ligadura / included in slur
c.18, n.2	Vln II	nota inferior ré / lower note D
c.20, n.1	Vln I	não englobada na ligadura / not included in slur
c.22, t.3	Vln I	fermata sobre t.2 / fermata on beat 2
c.23, n.1	Vln I	***p***
c.26, t.4, n.4	Vln II	ré-fá / D-F
c.27, n.2	Vln I	***pp***
c.28	Vln II	casa 1: sem ritornello / first ending: no ritornello
c.28, t.2	Vln II	casa 2: colcheia, pausa de colcheia / second ending: eighth note, eighth note rest

3 – Allegro vivace

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.1	Vln II	sem ritornello / no ritornello
c.5, n.3-4, 7-8, 11-12	Vln II	ligadas / tied/slurred
c.6, n.7-8, 11-12	Vln II	ligadas / tied/slurred
c.7, n.2, 3, 4, 5	Vln I	si, sol, fá, sol, respectivamente / B, G, F, G, respectively
c.8, t.2	Vln I	***ff***
c.10, n.6, 7, 8	Vln I	dó, mi, fá, respectivamente / dó, mi, fá, respectively

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.12, n.2	Vln I	não englobada na ligadura / not included in slur
c.17, n.2-3	Vln I	nota superior si / upper note B
c.19, n.1	Vln II	fá / F
c.20, n.1-11	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.21, n.1-4	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.21, n.1-6, 7-8	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.25, n.1-2, 3-4	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.25, n.5	Vln II	sem sustenido / no sharp
c.26, t.2	Vln I	pausa de semínima / quarter note rest
c.27, n.5	Vln II	sem sustenido / no sharp
c.32, n.5	Vln I	staccato?
c.33, n.5	Vln I	sem sustenido / no sharp
c.35, n.5	Vln I	sem sustenido / no sharp
c.36, n.6	Vln I	sol / G
c.36, n.7	Vln I	mi / E
c.38, n.5	Vln I	sem sustenido / no sharp
c.38, n.1	Vln II	ré-si / D-B
c.42, n.4	Vln II	nota inferior si / lower note B
c.46, n.4	Vln II	nota inferior si / lower note B
c.48, n.3	Vln I	englobada na ligadura / included in slur
c.49, n.2	Vln I	sem sustenido / no sharp
c.49, n.3	Vln I	englobada na ligadura / included in slur
c.50, n.3	Vln I	englobada na ligadura / included in slur
c.51, n.5	Vln I	sem bequadro / no natural
c.52	Vln I, II	sem ritornello / no ritornello
c.53, n.1	Vln I	***p***
c.59, n.2	Vln I	sem bequadro / no natural
c.62, n.6	Vln I	***f*** sob n.4 / ***f*** on note 4
c.62, n.1-4, 6-8	Vln II	ligadas / tied/slurred
c.62, n.6	Vln II	***f*** sob c.62, n.1 / ***f*** in measure 62, note 1
c.68-69	Vln II	
c.70, t.2	Vln II	nota superior mi / upper note E
c.72, n.1	Vln II	***pp***
c.80, n.2-3	Vln I	duas semicolcheias / two sixteenth notes
c.80, n.1	Vln II	***p*** sob c.81, n.1 / ***p*** in measure 81, note 1

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.82, n.2-3	Vln I	duas semicolcheias / two sixteenth notes
c.87, n.1	Vln I	***pp***
c.88, n.1	Vln II	crescendo.
c.90, n.3	Vln II	ré-sol / D-G
c.93, n.2-3	Vln I	duas semicolcheias / two sixteenth notes
c.93, n.5-6	Vln I	duas semicolcheias / two sixteenth notes
c.94, n.1	Vln I	***ff***
c.94, n.2-3	Vln I	duas semicolcheias / two sixteenth notes
c.94, n.5-6	Vln I	duas semicolcheias / two sixteenth notes
c.94, n.5	Vln I	fá / F
c.94, n.8	Vln II	sol / G
c.95, n.1	Vln I	sem nota inferior / no lower note
c.95, n.2	Vln I	nota inferior si / lower note B
c.95, n.1	Vln II	sem bequadro / no natural
c.96, n.2	Vln I	sem nota inferior / no lower note
c.96, n.3	Vln I	sem nota superior / no upper note
c.96, n.4	Vln II	sem bequadro / no natural
c.96, n.5	Vln II	sem nota inferior / no lower note
c.105, t.1	Vln II	sem nota inferior / no lower note
c.105, t.2	Vln II	> acento sob n.1 / accent on note 1
c.106, n.4	Vln I	sem nota inferior / no lower note
c.106, n.5	Vln I	sem nota superior / no upper note
c.106, n.2	Vln II	sem nota inferior / no lower note
c.106, n.3	Vln II	sem nota superior / no upper note
c.107, n.1-3, 4-7	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.107, n.1-4; 5-8	Vln II	ligadas / tied/slurred
c.108, n.1	Vln II	sem sustenido / no sharp
c.108, n.5	Vln II	sem bequadro / no natural
c.108, n.1, 8	Vln II	não englobadas na ligadura / not included in slur
c.109, n.1-3; 4-7	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.109, n.3	Vln I	bequadro / natural
c.110, n.1-4; 5-8	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.110, n.2	Vln I	bequadro / natural
c.112, n.5	Vln II	bequadro / natural
c.112, n.5	Vln II	sem bequadro / no natural
c.113, n.3	Vln I	bequadro / natural

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.114, n.1-4, 5-8	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.114, n.2	Vln I	bequadro / natural
c.117, n.1-3, 4-7	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.118, n.1-4, 5-8	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.121, n.1-3, 4-7	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.122, n.1-4, 5-8	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.123, t.1	Vln I	crescendo acompanhado de linha pontilhada até c.125 / crescendo accompanied by dotted line to measure 125
c.127, n.2	Vln I	***ff*** sob n.1 / ***ff*** on note 1
c.127, n.4	Vln I	sem bequadro / no natural
c.127, n.2-4	Vln II	sem notas superiores / no upper notes
c.128, n.1	Vln II	sem nota superior / no upper note
c.128, n.2-4	Vln II	sem nota inferior / no lower note
c.129, n.1	Vln II	sem nota inferior / no lower note
c.129, t.2	Vln II	sol^{2}-mi^{3} / G^{2}-E^{3}
c.130, t.1	Vln II	nota inferior sol2 / lower note G2
c.131	Vln II	omitido / omitted
c.134, n.5	Vln I	dó / C
c.138, n.1	Vln I	fá / F
c.150, n.1	Vln II	fá / F
c.151, n.4	Vln II	***ff*** no c.152, n.1 / ***ff*** in measure 152, note 1
c.153, n.6	Vln II	***p*** sob n.4 / ***p*** on note 4
c.162, n.6	Vln II	fá / F
c.165, n.4	Vln I	sem nota superior / no upper note
c.165, n.5	Vln I	sem nota inferior / no lower note
c.165, n.3	Vln II	sem nota superior / no upper note
c.165, n.4	Vln II	nota superior, nota superior fá / upper note F
c.166, n.3	Vln I	sem nota inferior / no lower note
c.168, n.3	Vln I	sem nota inferior / no lower note
c.174, n.1	Vln I	sem nota inferior / no lower note
c.175, n.2, 3	Vln I	sem nota inferior / no lower note
c.175, n.4	Vln II	sem nota superior / no upper note
c.175, n.5	Vln II	sem nota inferior / no lower note
c.176, n.1	Vln II	englobada na ligadura / included in slur
c.176, n.1	Vln II	***p*** sob n.1 / ***p*** on note 1
c.178, n.2-3	Vln I	não ligadas / not tied/slurred

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.184, n.1	Vln II	***p***
c.184, n.2, 5	Vln I	> acento / accent
c.185, n.2	Vln I	> acento / accent

PAMM 41 – **Dueto Concertante II**
Fonte: **A** – Vln I, Vln II
Edição: Paulo Castagna e Anderson Rocha

1 – Allegro moderato

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.3, t.4, n.2	Vln I	sem bequadro / no natural
c.4, n.6	Vln I	englobada na ligadura / included in slur
c.7, t.4, n.1-3	Vln I	não englobadas na ligadura / not included in slur
c.8, n.5-9	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.9, n.1-3	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.10, n.1-3	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.12, n.1-3	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.13, n.4	Vln I	indicação de harmônico / harmonic marking
c.13, n.5	Vln I	omitida / omitted
c.15, n.4	Vln I	indicação de harmônico / harmonic marking
c.15, n.5	Vln I	omitida / omitted
c.23, n.3-4, 5-6	Vln II	apenas essas notas ligadas / only these notes are tied/slurred
c.25, n.7-9, 10-12	Vln II	apenas essas notas ligadas / only these notes are tied/slurred
c.25, n.11	Vln II	sem bequadro / no natural
c.27, n.3-4, 5-6	Vln II	apenas essas notas ligadas / only these notes are tied/slurred
c.28, n.3-4, 5-6	Vln II	apenas essas notas ligadas / only these notes are tied/slurred
c.29, n.5-7, 8-10, 11-12	Vln II	ligadas / tied/slurred
c.31, n.4	Vln II	trinado sobre n.6 / trill on note 6
c.31, n.3, 5, 9, 11	Vln I	mi bemol / E flat
c.34, n.5-12	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.37, n.6	Vln II	ré corrigido, por outra mão, para dó / D corrected, in another hand, to C
c.38, n.1	Vln I	***f***
c.38, n.3	Vln II	não englobada na ligadura / not included in slur

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.38, n.5	Vln II	sem bemol / no flat
c.38, n.6	Vln II	não englobada na ligadura / not included in slur
c.38, n.12	Vln II	não englobada na ligadura / not included in slur
c.38, n.5	Vln II	sem bemol / no flat
c.39, n.6-8	Vln II	apenas essas notas ligadas / only these notes are tied/slurred
c.40, n.4-5, 6-8	Vln II	apenas essas notas ligadas / only these notes are tied/slurred
c.43, n.1	Vln II	***p***
c.43, t.4	Vln I	colcheia pontuada, semicolcheia / dotted eighth note, sixteenth note
c.49, n.1	Vln I	sem bequadro / no natural
c.48, n.2-3	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.52, n.4	Vln I	colcheia / eighth note
c.52, n.2	Vln II	> acento / accent
c.55	Vln II	oitava abaixo: mínima dó^3, semínima ré^3, semínima mi^3 bequadro / octave lower: half note C^3, quarter note D^3, quarter note E^3 natural
c.57, t.4	Vln II	sol / G
c.59, t.4	Vln II	***p***
c.60, t.4, n.2	Vln I	sem bemol / no flat
c.62, t.4, n.1	Vln I	sem bemol / no flat
c.65, t.2, n.2, t.4, n.1	Vln II	sem bemol / no flat
c.66, n.3	Vln II	sol / G
c.67, t.2, n.2	Vln I	sem bemol / no flat
c.68, t.3-4 (entre)	Vln I	tempo a mais, como t.4 / extra beat, as in beat 4
c.70, n.4	Vln II	sem sustenido / no sharp
c.71, n.2	Vln II	sem sustenido / no sharp
c.75, n.1-8	Vln II	ligadas / tied/slurred
c.77, n.1-8	Vln II	ligadas / tied/slurred
c.81, n.1-3, 4-6, 7-9, 10-12	Vln II	ligadas / tied/slurred
c.82, n.1-3, 4-6, 7-9, 10-12	Vln II	ligadas / tied/slurred
c.84, n.1	Vln I	ambígua entre ré e mi bemol / not clear, between D and E flat
c.84, n.1	Vln II	dó-fá / C-F
c.84, n.2	Vln I, II	> acento / accent
c.85, n.3, 5, 9, 11	Vln II	fá / F

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.85, n.4	Vln II	sem bequadro / no natural
c.86, n.3	Vln I	sem apojatura / no appoggiatura
c.87, n.1	Vln I, II	***p***
c.90, n.1	Vln I	***f*** sob c.89, n.1 / ***f*** in measure 89, note 1
c.90, n.6	Vln I	sem sustenido / no sharp
c.92, t.2, n.3, t.4, n.2	Vln I	sem sustenido, sem bemol, respectivamente / no sharp, no flat, respectively
c.93, n.5	Vln I	sem bequadro / no natural
c.94, n.5	Vln I	bequadro / natural
c.94, t.1	Vln II	nota inferior mi bemol, corrigida para ré / lower note E flat, corrected to D
c.95, n.1-3, 4-6	Vln II	ligadas / tied/slurred
c.95, n.4	Vln II	sem sustenido / no sharp
c.95, n.2	Vln I	***p***
c.95, n.1-3, 4-6	Vln II	ligadas / tied/slurred
c.96, n.1-3, 4-6	Vln II	ligadas / tied/slurred
c.96, n.2, 3, 6	Vln I	sem bequadro / no natural
c.96, n.1	Vln II	sem sustenido / no sharp
c.96, t.3	Vln II	staccato?
c.97, n.2, 3, 7, 12	Vln I	sem bequadro / no natural
c.98, n.5-7	Vln I	apenas essas notas ligadas / only these notes are tied/slurred
c.98, n.1	Vln II	***p***
c.99, n.5-7	Vln I	apenas essas notas ligadas / only these notes are tied/slurred
c.100, n.2-6	Vln I	apenas essas notas ligadas / only these notes are tied/slurred
c.100, t.4, n.2	Vln I	sem bequadro / no natural
c.102, n.5-7	Vln I	apenas essas notas ligadas / only these notes are tied/slurred
c.103, n.5-7	Vln I	apenas essas notas ligadas / only these notes are tied/slurred
c.103, t.1-2	Vln I	semínima, pausa de semínima / quarter note, quarter note rest
c.105, n.2	Vln I	staccato
c.105, t.2-3	Vln I	semínima pontuada, duas colcheias / dotted quarter note, two eighth notes
c.107, n.1-3, 7-9	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.109, n.1-3	Vln I	ligadas / tied/slurred

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.109, t.2-3	Vln I	semínima pontuada, duas colcheias / dotted quarter note, two eighth notes
c.115, t.2-3	Vln II	
c.115, t.4	Vln II	sem apojatura / no appoggiatura
c.115, n.2	Vln II	***f*** sob c.116, n.1 / ***f*** in measure 116, note 1
c.115, t.4	Vln II	sem trinado / no trill
c.117, n.1-3, 4-6, 7-9, 10-12	Vln II	ligadas / tied/slurred
c.117, t.4, n.3	Vln II	sem bequadro / no natural
c.118, n.1-3, 4-6, 7-9, 10-12	Vln II	ligadas / tied/slurred
c.118, t.4, n.3	Vln II	sem bequadro / no natural
c.121, n.3-4, 5-7	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.121, n.1-4	Vln II	nota inferior lá / lower note A
c.121, t.1	Vln II	"pianicimo", com linha pontilhada até c.125 / "pianicimo", with dotted line to measure.125
c.122, n.7	Vln I	sem bequadro / no natural
c.122, n.3-4, 5-7	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.124, n.3-4, 5-7	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.125, n.3-4, 5-7	Vln I	ligadas / tied/slurred

2 – Andante con espressione

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.1	Vln I	anacruse: pausa de colcheia, colcheia / pickup measure: eighth note rest, eighth note
c.1	Vln II	anacruse: pausa de semínima / pickup measure: quarter note rest
c.1, n.3	Vln I	indicação de harmônico / harmonic marking
c.4, n.1	Vln I	***p***
c.5, n.3	Vln I	indicação de harmônico / harmonic marking
c.6, t.4	Vln I	sem trinado / no trill
c.7, n.3	Vln I	terceiro dedo, a tinta / third finger, in ink
c.7, t.2	Vln II	nota inferior lá / lower note A
c.8, n.2	Vln I	casa 1: ***p*** / first ending: ***p***
c.10, n.2	Vln I	"*4ª corda*" sobre n.2 / "*4th string*" on note 2
c.12, n.2	Vln I	"*4ª corda*" sobre n.2 / "*4th string*" on note 2

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.13, n.3	Vln I	indicação de harmônico / harmonic marking
c.13, t.1	Vln I	"*logo*" / "*pronto*"
c.14-16	Vln I	em tira de papel pautado colado sobre a folha, camada anterior ilegível / in paper strap glued onto page, previous layer illegible
c.15, n.2	Vln I	staccato
c.17, n.2, 4, 6, 8	Vln I	nota superior fá / upper note F
c.19, n.5	Vln I	nota inferior lá / upper note A
c.19, t.2, n.3, t.4, n.3	Vln II	sem bequadro / no natural
c.20, n.1-8, 9-16	Vln II	ligadas / tied/slurred
c.26, n.1-16	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.29, n.1	Vln I	***p***
c.29, n.2, 4, 6, 8	Vln I	nota superior fá / upper note F
c.32, n.1	Vln I	casa 1: sem nota inferior / first ending: no lower note
c.32, n.1	Vln I	casa 2: sem nota inferior / second ending: no lower note
c.32, n.2	Vln I	casa 2: ***ff*** sob c.33, n.1 / second ending: ***ff*** in measure 33, note 1
c.35, t.4	Vln II	nota superior ré, por outra mão / upper note D, in another hand
c.40, t.4	Vln I	casa 1: ***pp*** sob c.41, n.1 / first ending: ***pp*** in measure 41, note 1
c.42, n.2	Vln I	***p*** sob n.1 / ***p*** on note 1
c.44, t.4, n.2	Vln I	sem bequadro / no natural
c.46, t.3	Vln I	lá, mi, dó, lá corrigidos, por outra mão, para dó, lá, mi, ré / A, E, C, A corrected, in another hand, to C, A, E, D
c.48, t.4	Vln I	casa 2: ***pp*** sob c.49, n.1 / second ending: ***pp*** in measure 49, note 1
c.52, n.3, 4	Vln I	sem nota inferior / no lower note
c.52, t.4	Vln I	sem acciaccatura / no acciaccatura
c.54, t.4, n.1	Vln II	dó-mi / C-E
c.55, t.1	Vln II	"*arco*" riscado / "*arco*" scratched out
c.55, n.13-15	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.55, n.16 – c.56, n.1	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.57, t.1	Vln II	arco
c.58, t.2, n.2, 3, 4, 5	Vln I	lá, si, si sustenido, dó natural, respectivamente / A, B, B sharp, C natural, respectively
c.59, t.2, n.1	Vln I	sem nota inferior / no lower note
c.64, n.3	Vln I	casa 2: ***ff*** sob c.65, t.1 / second ending: ***ff*** in measure 65, beat 1

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.65, n.5, 6	Vln I	fá sustenido, sol / F sharp, G
c.66, n.10	Vln I	sem bequadro / no natural
c.67, n.8, 16	Vln I	sem bequadro / no natural
c.70, n.10	Vln I	sem bequadro / no natural
c.76, t.4, n.4	Vln I	fá sustenido / F sharp
c.78, t.3, n.2, t.4, n.3	Vln I	sem bequadro / no natural
c.78, t.4, n.3	Vln I	fá corrigido, por outra mão, para sol / F corrected, in another hand, to G
c.81, t.1	Vln II	Andante
c.81-84	Vln II	omitidos / omitted
c.84, n.1	Vln I	sem nota inferior / no lower note
c.84, t.4	Vln I	pausa de semínima / quarter note rest
c.89, n.1	Vln I	***p***
c.93, n.1	Vln I	***p***
c.97	Vln I, II	"*Segue Allegro, logo*" / "*Segue Allegro, pronto*"

3 – Allegro con spirito

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	PARTE / PART	SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING
c.5, n.1	Vln II	sem nota inferior lá / no lower note A
c.6, n.3	Vln II	nota inferior si / lower note B
c.13	Vln I	indicação de repetição do compasso / indication to repeat measure
c.13, t.1	Vln I	três colcheias / three eighth notes
c.14	Vln I	omitido / omitted
c.14, n.1	Vln II	sem nota inferior / no lower note
c.15, n.2-3, 5-6, 8-9	Vln II	duas semicolcheias / two sixteenth notes
c.15, n.7	Vln II	sem bequadro / no natural
c.16, n.3	Vln I	***pp*** sob c.17, n.1 / ***pp*** in measure 17, note 1
c.16, n.1	Vln II	hastes para cima e para baixo / downward and upward stems
c.16, n.2	Vln II	haste para cima, apenas / upward stem only
c.18, n.5	Vln I	sem acciaccatura / no acciaccatura
c.20, n.1-4, 5-8	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.21, n.1	Vln I	***p***
c.22, n.3	Vln I	sem sustenido / no sharp
c.24, n.3	Vln I	sem sustenido / no sharp

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.25, n.3-4	Vln I	staccatto
c.28, n.1	Vln I	***f***
c.29, n.12	Vln I	englobada na ligadura do c.30 / included in slur of measure 30
c.31, n.1-8, 9-12	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.34, n.2, 5, 8	Vln I	> acentos sobre n.3, 6, 9 / accents on notes 3, 6, 9
c.40, n.1	Vln II	***f***
c.45, n.1	Vln II	sem nota inferior / no lower note
c.46, n.1	Vln I	***f***
c.47, n.2	Vln I	***f***
c.49, n.2	Vln II	si bemol / no flat
c.50, n.2	Vln I	sem sustenido / no sharp
c.51, n.4	Vln I	não englobada na ligadura / not included in slur
c.53, n.2	Vln I	semínima / quarter note
c.56, n.5	Vln I	dó / C
c.60, n.1	Vln II	colcheia / eighth note
c.60, n.3	Vln II	englobada na ligadura / included in slur
c.62, n.1	Vln I	sustenido / sharp
c.69, t.1	Vln I	indicação de sextina / sextuplet indication
c.78, t.3, n.3	Vln I	sem bemol / no flat
c.86, t.1	Vln I	nota inferior lá sustenido / lower note A sharp
c.86, n.1	Vln II	***pp***
c.90, n.1-4, 5-12	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.91, n.1	Vln I, II	***ff***
c.94, n.5-8	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.95, n.5	Vln II	nota inferior lá / lower note A
c.95, n.2-3	Vln II	três colcheias / three eighth notes
c.96, n.2-3	Vln II	três colcheias / three eighth notes
c.99, n.5	Vln I	sem nota inferior / no lower note
c.99, n.1	Vln II	***f***
c.100, n.5	Vln I	sem nota inferior / no lower note
c.101, n.2-3, 5-6, 8-9	Vln II	duas semicolcheias / two sixteenth notes
c.103, n.1	Vln I	***f***
c.105, t.1	Vln I	***ff*** sob t.3 / ***ff*** on beat 3
c.105, t.3, n.1	Vln I	sem bequadro / no natural

PAMM 42 – **Dueto Concertante III**
Fonte: **A** – Vln I, Vln II
Edição: Paulo Castagna e Anderson Rocha

1 – Adagio

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.1	Vln I	anacruse: pausa de colcheia, colcheia / pickup measure: eighth note rest, eighth note
c.1	Vln II	anacruse: pausa de semínima / pickup measure: quarter note rest
c.1, n.2-3	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.2, n.2 (após)	Vln I	sinal ambíguo entre ponto de aumento e pausa de colcheia / marking between dot and eighth note rest that is not clear
c.3, t.1	Vln I	semínima, pausa de colcheia / quarter note, eighth note rest
c.4, t.3	Vln I	grupeto: sem bemol no ré, sustenido no si / gruppetto: D without flat, B sharp
c.6, t.3	Vln I	grupeto: sem bemol no ré, sustenido no si / gruppetto: D without flat, B sharp
c.12, n.1	Vln I	sem bemol / no flat
c.14, t.1-2	Vln II	ré bemol-fá, com notas superiores corrigidas, por outra mão, para sol / D flat-F, with upper notes corrected, in another hand, to G
c.14, t.3	Vln II	notas inferiores dó / lower notes C
c.15, t.1-2	Vln II	notas inferiores si bemol / lower notes B flat
c.18, n.1	Vln I	sem nota superior / no upper note
c.19, n.1	Vln I	trinado sem bemol / trill without flat
c.21, n.1	Vln I, II	***p***
c.21, n.1	Vln I	trinado sem bemol / trill without flat
c.21, n.2	Vln I	sem bemol / no flat
c.21	Vln II	semibreve / whole note
c.22	Vln I, II	"*Ataca logo*" / "Attacca pronto"

2 – Allegro con moltissimo moto

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.1	Vln I	anacruse: pausa de colcheia, colcheia / pickup measure: eighth note rest, eighth note
c.1	Vln II	anacruse: pausa de semínima / pickup measure: quarter note rest
c.3, n.1-4, 5-8	Vln I	ligadas / tied/slurred

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.4, n.4	Vln I	***p*** no c.5, n.1 / ***p*** in measure 5, note 1
c.7, n.1-4, 5-8	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.19, n.4	Vln I	si bemol / B flat
c.23, n.4	Vln I	sol, ***f*** sob c.24, n.1 / G, ***f*** in measure 24, note 1
c.26, n.1-2	Vln I	sinal ilegível / marking that is not clear
c.31, n.3	Vln II	sem trinado / no trill
c.32, n.4	Vln II	trinado sobre n.3 / trill on note 3
c.33, n.3	Vln II	sem trinado / no trill
c.35, n.3	Vln II	sem trinado / no trill
c.34, n.4	Vln II	trinado sobre n.3 / trill on note 3
c.44, n.1, 2	Vln I	casa 1 e 2: sem nota inferior / first and second ending: no lower note
c.44, n.1, 2	Vln II	casa 1 e 2: ***f*** / first and second ending: ***f***
c.46, n.1	Vln I	sem nota inferior / no lower note
c.46, n.2	Vln I	sem bequadro / no natural
c.46, t.3, 4	Vln II	pausa de semínima, pausa de semínima com fermata / quarter note rest, quarter note rest with fermata
c.48, n.7	Vln I	sem bequadro / no natural
c.50, n.7	Vln I	sem bequadro / no natural
c.51, n.2	Vln I	***p*** sob n.1 / ***p*** on note 1
c.52, n.3	Vln II	sem bequadro / no natural
c.54, n.2	Vln I	sem bequadro / no natural
c.54, n.4-5, 6-7	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.58, n.1-2, 3-4	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.71, t.1	Vln II	***f***
c.72, n.2	Vln I, II	sem nota inferior / no lower note
c.73, n.1	Vln II	***f***
c.74, t.3, n.3	Vln I	ré corrigido, por outra mão, para dó / D corrected, in another hand, to C
c.75, n.1	Vln II	***f***
c.80, t.3, n.1	Vln II	bequadro / natural
c.81, n.2	Vln I	***ff*** sob n.1 / ***ff*** on note 1
c.81-82	Vln II	***f***
c.85, n.1	Vln I	sem bequadro / no natural
c.85, n.2	Vln I, II	***f*** sob n.1 / ***f*** on note 1
c.90, n.3	Vln I	sem bemol / no flat

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.90, t.4	Vln I	duas colcheias / two eighth notes
c.93, t.3, n.1	Vln I	sem bemol / no flat
c.95, t.3, n.1	Vln I	sem bemol / no flat
c.97, t.3, n.1	Vln I	sem bemol / no flat
c.97, n.1, 3	Vln II	nota superior bequadro / natural on upper note
c.98, t.4, n.1	Vln I	si bemol / B flat
c.98, n.2	Vln II	lá-fá / A-F
c.99, t.3, n.1	Vln I	sem bemol / no flat
c.100, t.4, n.1	Vln I	si bemol / B flat
c.101, n.1	Vln I	sem bemol / no flat
c.101, n.1	Vln II	sem nota inferior / no lower note
c.102, n.1	Vln II	nota superior sem bemol / upper note without flat
c.102, t.1-2	Vln II	semínima, pausa de colcheia / quarter note, eighth note rest
c.103, n.1	Vln I	notas superior, inferior sem bemol / upper, lower notes without flat
c.103, n.4	Vln II	sem bemol / no flat
c.104, n.3	Vln I	nota inferior sustenido / lower note with sharp
c.106, t.3-4	Vln I	
c.107, n.1	Vln I	sem nota inferior / no lower note
c.108, n.6	Vln I	sem bemol / no flat
c.110, n.4	Vln I	sem bemol / no flat
c.110, n.7	Vln I	sem bequadro / no natural
c.110, n.2, 4, 6, 8	Vln II	fá corrigido, por outra mão, para sol / F corrected, in another hand, to G
c.112, n.6	Vln I	sem bemol / no flat
c.114, n.4	Vln I	sem bemol / no flat
c.114, n.8	Vln I	sustenido / sharp
c.120, n.3	Vln I	sustenido / sharp
c.122, n.1	Vln I	sem bemol / no flat
c.123, n.1	Vln I	sem bemol / no flat
c.123	Vln II	omitido / omitted
c.124, n.1	Vln I	sem bemol / no flat
c.131	Vln I	omitido / omitted
c.132, n.6	Vln II	sem bemol / no flat
c.136, n.1	Vln II	bemol / flat

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.142, n.3	Vln I	sol / G
c.144, n.2	Vln I	sem bemol / no flat
c.145, n.2	Vln I	sem bemol / no flat
c.146, n.1, 5	Vln I	bemol posterior, por outra mão / flat added in another hand
c.147, n.4	Vln I	sem bemol / no flat
c.148, n.6	Vln I	sem bemol / no flat
c.149, n.4	Vln I	sem bemol / no flat
c.150, t.1-3	Vln I, II	omitido / omitted
c.151, n.3	Vln I	fá/ F
c.153, n.1-4, 5-8	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.154, n.1	Vln I	grupeto / gruppetto
c.157, n.1-4, 5-8	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.160, n.1	Vln II	fá corrigido, por outra mão, para sol / F corrected, in another hand, to G
c.162, n.1-2	Vln I	não englobadas na ligadura / not included in slur
c.166, n.3	Vln I	não englobadas na ligadura / not included in slur
c.167, n.3	Vln I	não englobadas na ligadura / not included in slur
c.168, n.1-2, 3-4, 5-6, 7-8	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.172, n.4-5	Vln II	duas colcheias / two eighth notes
c.176, n.1-4, 5-8	Vln I	ligadas / tied/slurred
c.176, n.5	Vln I	sem bequadro / no natural
c.176	Vln II	omitido / omitted
c.179, t.4	Vln II	semínima lá / quarter note A
c.181-185	Vln I	hastes sempre para cima / upward stems, always
c.181, n.3	Vln II	não englobadas na ligadura / not included in slur
c.183, n.3	Vln II	não englobadas na ligadura / not included in slur
c.184, n.4	Vln II	trinado sob n.3 / trill on note 3
c.185, t.1-2	Vln I	hastes sempre para cima / upward stems, always
c.185, n.4	Vln I	***f*** sob n.1 / ***f*** on note 1
c.185, n.4	Vln I	nota inferior dó / lower note C
c.185, n.5	Vln I	sem nota inferior / no lower note
c.185, n.3	Vln II	sem trinado / no trill
c.188, n.1	Vln II	***f***
c.192-193	Vln I	omitidos / omitted

LOCALIZAÇÃO / LOCATION	**PARTE / PART**	**SITUAÇÃO NA FONTE / SOURCE READING**
c.194, t.1	Vln I	perdido, pé da folha cortado com gilete para fins de encadernação / lost, bottom of folio cut off with razor blade for binding purposes
c.194, t.2	Vln I	nota inferior perdida, pé da folha cortado com gilete para fins de encadernação / lower note lost, bottom of folio cut off with razor blade for binding purposes
c.194, t.3	Vln I	perdido, pé da folha cortado com gilete para fins de encadernação / lost, bottom of folio cut off with razor blade for binding purposes

Este livro foi composto nas fontes Bickham Script Pro, Kepler Std e QuadraatSans.
Foi utilizado papel Pólen Soft 80g para o miolo, Couchê fosco 150g para capa, Color Plus
Marfim 180g para guarda. Impressão Rona Editora Ltda.